

Université de Montréal
Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques, Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

La corporéité des rapports de pouvoir dans un exercice de co-crédation médiatique
voir autrement

par
Juliette Blondeau

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de
Maîtrise en Cinéma, option Recherche-crédation

Évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Emanuel Licha
Président-rapporteur

Joëlle Rouleau
Directrice de recherche

Marion Froger
Membre du jury

1 Décembre 2020

© Juliette Blondeau, 2020

RÉSUMÉ

Inscrites au sein de notre société actuelle hétéronormée (Butler 1990), les représentations visuelles sont toujours teintées de codes culturels prescrits et genrés dont il est impossible de se défaire. Ces images actualisent et véhiculent des rapports de pouvoir (Foucault 1973) que l'on incorpore à travers nos identifications personnelles et nos pratiques artistiques.

Les objectifs de cette maîtrise en études cinématographiques sont d'une part de contribuer au développement d'une méthodologie de recherche-crédation (Boutet 2018) critique et située (Haraway 1988) comme exercice de recherche académique en questionnant les rapports de pouvoir, et, d'autre part de proposer une alternative à la photographie de nu à travers la conception d'une installation lumineuse et sonore éphémère.

Ma question de recherche se déploie à la fois à travers une posture politique et une méthodologie de recherche. D'une part, comment une recherche-crédation autoethnographique collaborative (Chang, Hernandez et Ngunjiri 2012) permet-elle de réfléchir les rapports de pouvoir au sein d'une pratique artistique afin de créer des images d'un corps féminin sans pour autant reproduire certains réflexes hétéronormatifs ? D'autre part, comment une posture critique et auto-réflexive féministe *queer* permet-elle de développer des stratégies de résistance et, par le fait même, d'échapper aux codifications culturelles genrées de son contexte ?

J'avance l'hypothèse qu'en dématérialisant le corps au sein d'une pratique installative lumineuse et sonore, fondée sur une méthodologie collaborative, il serait possible d'offrir une résistance aux réflexes hétéronormatifs présents dans la représentation visuelle d'un corps féminin. Cette forme artistique qui se détache d'une narration visuelle traditionnelle serait ainsi une manière de résister au *Male gaze* (Mulvey 1993).

Mon projet est une enquête méthodologique qui investigate la démarche intuitive et qualitative de l'autoethnographie collaborative en tant que méthode inclusive qui permet de questionner l'éthique d'une représentation. Au sein d'une recherche-crédation, le processus créatif est appréhendé comme recherche académique et me permet d'inclure mes autres pratiques artistiques parallèles au sein d'un mémoire protéiforme.

Mots-clés :

autoethnographie collaborative ; recherche-crédation ; *queer* ; corporéité ; relation de pouvoir ; résistance ; installation

ABSTRACT

Among our current hetero-normed society (Butler 1990), visual representations are always tainted with prescribed and gendered cultural codes that are impossible to get rid of. These images actualize and convey power relations (Foucault 1973) that we unconsciously incorporate through our personal identifications and artistic practices.

This master's degree in film studies aims, on the one hand, to contribute to the development of a critical and situated (Haraway 1988) research-creation methodology (Boutet 2018) as an academic research exercise by questioning power relations, and, on the other hand, to offer an alternative to nude photography through the conception of an ephemeral light and sound installation.

My research question includes a political approach and a research methodology. On the one hand, how does a collaborative autoethnographic research-creation (Chang, Hernandez and Ngunjiri 2012) allows us to rethink the power relations within an artistic practice in order to create images of a female body without reproducing some heteronormative reflexes? On the other hand, how does a critical and self-reflexive feminist *queer* approach can develop strategies of resistance and consequently avoid the gendered cultural codifications of its context?

I argue that by dematerializing the body through a light and sound ephemeral installation practice, based on a collaborative methodology, it would be possible to offer resistance to the heteronormative reflexes currently involved in the visual representation of a female body. This artistic form that intentionally stands out from a traditional visual storytelling would thus become a way of resisting the *Male Gaze* (Mulvey 1993).

My project is a methodological inquiry that investigates the intuitive and qualitative approach of collaborative autoethnography as an inclusive method that allows us to question the ethics of representation. Within the framework of a research-creation methodology, the creative process is regarded as an academic research and allows me to include my other parallel artistic practices into a protean master's thesis.

Keyword :

Collaborative Autoethnography ; Research-creation ; *Queer* ; Corporeality ; Power Relations Resistance ; Installation

TABLE DES MATIÈRES

<i>RÉSUMÉ</i>	<i>ii</i>
<i>ABSTRACT</i>	<i>iii</i>
<i>TABLE DES MATIÈRES</i>	<i>iv</i>
<i>REMERCIEMENTS</i>	<i>vi</i>
<i>SIGLES</i>	<i>vi</i>
<i>Avant-propos</i>	<i>1</i>
<i>Introduction</i>	<i>2</i>
<i>1 - Ma posture féministe queer</i>	<i>8</i>
1.1 Une posture en constante (re)définition qui réfléchit les rapports de pouvoir	8
1.2 Un éclairage nouveau sur l'échec et la vulnérabilité	10
1.3 Quand l'agentivité queer se mêle à la subjectivité féministe pour résister	12
1.4 Le corps, objet de prédilection d'une posture féministe queer	14
<i>2 - Présentation de l'installation qui ancre l'œuvre dans une dimension médiatique fragmentaire</i>	<i>16</i>
2.1 Description du dispositif	16
2.2 Une installation lacunaire qui invoque l'image sans jamais la donner à voir	21
2.3 Une dimension corporelle évanescence	22
2.4 Un dispositif audio-visuel horizontal qui réfléchit le pouvoir	23
<i>3 - L'autoethnographie collaborative</i>	<i>25</i>
3.1 Des pratiques collaboratives	26
3.2 La revendication d'une subjectivité	28
3.3 Une méthode inclusive de représentation	29
3.4 La négociation du statut d'auteur	31

4 - La recherche-création : le processus créatif comme recherche	33
4.1 La pluralité d'une pratique difficile à définir	34
4.2 Travailler en étoile, la structure protéiforme d'un mémoire universitaire de recherche-création	38
4.3 Une dimension heuristique circulaire qui permet une transformation de soi	42
4.4 Une intention phénoménologique	44
4.5 Une démarche autopo��i��tique, la recherche-création comme moteur d'agentivité	46
 5 - La mise à nu des rapports de pouvoir à travers une pratique photographique autoethnographique collaborative	 48
5.1 L'élaboration d'un safe(r) space à travers l'espace photographique	49
5.2 La matérialisation du pouvoir des normes sociétales sur la représentation corporelle	55
5.3 L'échec photographique, une résistance médiatique	59
 6 - Un dispositif immersif cinématique qui interroge et déconstruit le phénomène de la vision	 62
6.1 La création d'une image spatiale	63
6.2 La remise en question du processus physique de la vision : voir autrement	67
6.3 Voir dans un contexte institutionnel : le recours à un dispositif immersif	68
6.4 Une installation féministe queer qui renverse les projections cinématographiques	71
 7 - Une recherche-création engagée dans une politique de l'espace qui incarne une résistance	 74
7.1 Une dimension pr��cognitive qui permet une auto-réflexion critique féministe queer	74
7.2 La réactualisation du récit à travers l'expérientiel	78
7.3 De nouveaux récits qui relèvent d'une pratique d'espace hétérotopique	82
 Conclusion	 85
 BIBLIOGRAPHIE	 88
MÉDIAGRAPHIE	91
DOCUMENTS SPÉCIAUX	92
Descriptif de l'installation	92
Informations pratiques	93
Retranscription sonore de l'installation	94
Note additionnelle importante	101

REMERCIEMENTS

Ce mémoire de maîtrise témoigne de profondes transformations personnelles politiques, académiques, artistiques et émotionnelles qui n'auraient pas pu avoir lieu sans l'aide précieuse et l'existence de certaines personnes dont il m'importe de souligner l'importance.

La conjoncture de rencontres imprévisibles et de connexions *extraordinaires* a fait naître des collaborations hors du commun qui ont nourri et alimenté ce projet. Je leur reconnais une inspiration déterminante qui s'est développée sous plusieurs formes.

Delphine, tu as été le témoin intime de l'intégralité de mon parcours de maîtrise, le moteur de nombreuses réflexions philosophiques, artistiques et existentielles qui ont dépassé nos propres attentes, ma partenaire photographique; tu es une collaboratrice de vie, d'art et de cœur. Ta présence, ton intelligence, ton soutien et ta générosité m'ont accompagné pendant ce voyage tumultueux. Partir faire des photos de nue dans le désert californien reste une des choses les plus incroyables que je n'aurai jamais imaginé faire dans ma vie. Merci!

joelle, je ne sais toujours pas à ce jour comment te remercier d'avoir accepté de m'accompagner dans cette aventure, un beau samedi d'été, le 26 août 2017, au club social, alors que mon horaire était déjà compliqué et mes idées très floues. Mon chemin a été guidé par tes lumières qui ont toujours su éteindre mes doutes, éclaircir mes nuits et illuminer mes intuitions. Tu es une directrice de recherche d'exception que j'ai eu l'immense privilège de côtoyer. Nous avons affronté des défis de taille et surmonté de nombreux obstacles tout en *queerisant* notre collaboration en développant une relation que je considère inestimable. J'espère que mon ambition fut à la hauteur de l'admiration que je te porte. Merci pour tout!

Emanuel, ta rencontre en tout début de parcours a bouleversé mes pratiques artistiques et académiques. Sans toi j'aurai probablement réalisé un documentaire sur les « lumières des banlieues montréalaises à Noël » sans jamais approfondir mes réflexions éthiques, sortir de ma zone de confort ni développer une passion pour les camions. J'espère que le tournage en Haïti en appellera un autre et que tu participeras à l'émergence de ma carrière cosmique.

Je tiens à remercier les deux membres de mon jury, **Emanuel Licha** et **Marion Froger**, qui ont bravé la pandémie pour venir expérimenter mon installation, accepté de lire mon mémoire et qui ont porté une attention particulière à ce projet en me donnant des commentaires très constructifs. Ma soutenance en votre compagnie fut la lumière d'un long tunnel de solitude et vos éloges résonnent encore, merci infiniment!

Je remercie toute l'équipe technique du département de cinéma, qui a vu émerger la québécoise en moi depuis mon arrivée à Montréal, et que je compte comme une autre famille : **Julie, Bruno, Wissam, Serge et Jacques-Prince**. Quitter l'Université après 6 ans à vos côtés est un moment très symbolique pour moi que j'entame avec déjà beaucoup de nostalgie. Je vous remercie pour votre travail, votre dévouement et votre générosité!

Un merci particulier à **Stéphanie** et **Clotilde** qui ont été d'un soutien et d'une aide immense à la conceptualisation de mon dispositif installatif. Votre créativité et votre enthousiasme m'ont poussé à finaliser mon œuvre, qui ne serait pas la même sans vous! Un immense merci!

Finalement, je tiens à remercier toutes mes ami.e.s exceptionnel.le.s et ma famille irremplaçable, qui m'ont toujours énormément soutenu, de proche, de loin, volontairement ou non, et qui ont toujours eu une confiance absolue en moi. Ce sont vos certitudes qui confortent mes besoins de grandeur.

MERCI!

SIGLES

NCDJ : National Center on Disability and Journalism

MHCC : Mental Health Commission of Canada

AFB : American Foundation for the Blind

[...] il y avait toi, y'avait moi et y'avait l'image [...]

Delphine B. Locas (2020)

À l'impossible, nul n'est tenu.

St Thomas d'Aquin (v. 1224-1274)

Avant-propos

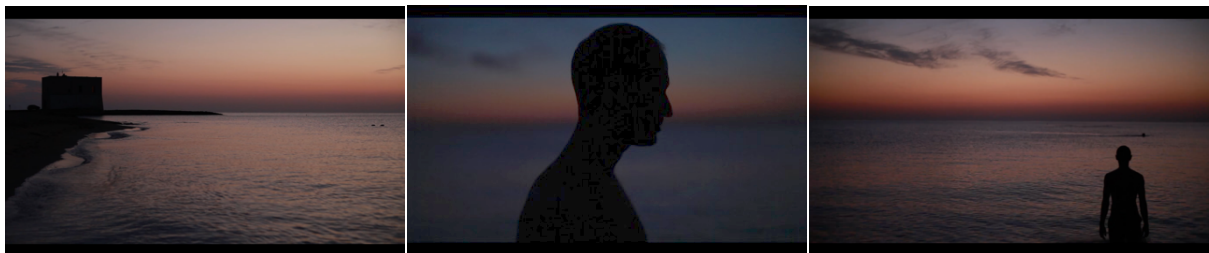
Note à la lectrice, au lecteur qui sont amené.e.s ici à collaborer avec moi à travers la lecture de ce mémoire

C'est pendant une période marquée par des réflexions identitaires et des crises existentielles que je suis partie sur un coup de tête, en laissant le hasard faire son chemin en Italie, un 3 août 2018. Avec la volonté de m'exiler du milieu universitaire et cinématographique dans le but de faire un voyage en quête de mes origines, je suis partie seule à la découverte des Pouilles de l'Italie du sud dans une résidence artistique faire du travail manuel. L'art se mêle souvent à la vie au moment où l'on s'y attend le moins et cette expérience fut finalement l'occasion de mon premier contact avec le cinéma documentaire. Lieu privilégié de rencontres, cette démarche me fit prendre conscience de beaucoup d'enjeux liés à la représentation cinématographique et aux relations de pouvoir inhérentes aux relations humaines. De nouveaux savoirs situés (Haraway 1988 : 581) ont émergé de cette expérience, notamment la reconnaissance de mon identité, ma posture politique ainsi que certaines tensions liées à des positionnements hiérarchiques différents qui affectent la créativité et l'éthique de mon travail. En effet, à la fois soumise à l'autorité du propriétaire de la résidence qui avait une emprise sur ma manière de filmer, j'exerçais moi-même un certain pouvoir sur les sujets filmés par l'intermédiaire de ma caméra. Ces réflexions sur l'incarnation et la circulation du pouvoir dans la création d'une représentation médiatique me donna l'inspiration pour développer une nouvelle pratique collaborative à mon retour à Montréal, qui amorça le processus de création de ma maîtrise. Ce mémoire de recherche-crédation s'inscrit ainsi dans une volonté de créer collectivement une représentation de quelqu'un, d'en réfléchir l'éthique et les relations de pouvoir inhérents à toute création artistique en s'inspirant des nouveaux savoirs acquis par mon expérience documentaire italienne.

À l'instar de mon expérience vécue, ce mémoire est à appréhender comme un voyage inter-médiatique, à la rencontre d'errances, d'explorations photographiques et de réflexions installatives.

En espérant vous faire voyager à travers les horizons différents de mes mots et de mes images.

Juliette



Introduction

Habituée par des réflexions sur les rapports de pouvoir et préoccupée par des représentations corporelles médiatiques problématiques, j'ai entamé une pratique artistique indépendante de mon processus d'étude aux cycles supérieurs avec ma collaboratrice, amie et colocataire Delphine B. Locas, avec qui j'ai tissé des liens affectifs, artistiques, professionnels et personnels profonds. Dès le début de notre collaboration, nous étions conscientes de certains de nos privilèges en tant que femmes universitaires, artistes, occidentales, blanches, entendant et *non-disabled*¹ mais également de nos failles, nos vulnérabilités et de nos complexes corporels respectifs. À travers cette pratique, nous avons choisi ensemble d'intégrer nos différentes sensibilités comme sources de création et de nourrir nos médiums respectifs (moi la photographie, Delphine la création littéraire) de nos réflexions politiques et philosophiques afin de créer des représentations photographiques nues de Delphine en nous éloignant des normes genrées afin de ne pas réactualiser de discours nocifs sur le corps féminin. Nos deux esprits critiques et créatifs se sont alimentés pendant deux ans et ont donné lieu à des œuvres hétéroclites : des séries photographiques accompagnées d'écrits poétiques, des lieux géographiques marqués de nos récits personnels, des entretiens sonores de nos questionnements, des voyages teintés de nos expérimentations, des questionnements identitaires philosophiques et politiques, qui ont déjà été exposées dans trois centres d'artistes.

Une fois de plus, l'art est imprévisible et rend impossible une distinction claire entre mes différentes pratiques artistiques, ma posture identitaire et mes recherches universitaires : elles s'entremêlent et s'autoalimentent. Ainsi, cette expérience de coopération a fait ressortir

¹ Ce terme est une recommandation du National Center on Disability and Journalism, il désigne une personne qui s'identifie comme ne possédant pas de handicap. Je n'utilise volontairement pas le terme « capacité » puisque je considère qu'il véhicule des discriminations dites « capacitistes ».

<https://ncdj.org/style-guide/#ablebodied>

différents rapports de force qui m'ont amenée à approfondir mes propres réflexions éthiques et artistiques. J'ai choisi de me détacher des photographies. J'ai pris conscience que l'impératif du *donner-à-voir* de la pulsion scopique (Mulvey 1993) se nourrit d'une volonté de jouissance du public et symbolise la consommation visuelle de notre société qui consomme les images afin de satisfaire un voyeurisme renforcé par le système médiatique. Cet obstacle m'a beaucoup fait réfléchir sur les impacts de la production et de la diffusion d'une image et m'a amenée à me tourner vers le dispositif installatif, une pratique artistique personnelle au cœur de ce mémoire, qui me permet d'explorer la photographie de nu autrement, à travers une perspective plus critique. Tout au long de mon parcours de maîtrise, je me suis intéressée à créer des installations qui remettent en question la notion de cadre et de surface de projection, excluant dès lors un rapport frontal que le.a spectateur.trice entretient habituellement avec l'écran cinématographique en deux dimensions. L'abolition de la planéité écranique ainsi qu'un travail spatial de la lumière et du son permettent un renouvellement dans l'expérience vécue, agissant notamment sur les phénomènes physiques visuels, auditifs et émotifs. Cette revendication formelle vient se joindre à ma posture politique et éthique féministe *queer* par laquelle je questionne la manière de représenter l'image de quelqu'un, celle d'un corps nu et le voyeurisme qui s'y attache. Ce genre d'installation déplace le sens de l'objet vers l'expérience : non seulement elle anticipe la présence du.de la spectateur.trice comme sujet qui perçoit, mais tente également de transformer ses perceptions. Conceptualisée comme un « espace autre », l'installation démontre également une vocation politique *hétérotopique* (Foucault 1967). Ces volontés prônent une certaine résistance à l'image et à l'accessibilité visuelles immédiate d'un corps afin de privilégier les réflexions associées à son élaboration. Cette démarche personnelle de déconstruction ontologique ancre ma recherche-crédation dans un cinéma *immatériel* (Champagne 2012 : 22), *non-narratif*, dans la lignée de la pensée politique de Laura Mulvey (1993).

En effet, la création d'une image de quelqu'un peut devenir une problématique esthétique et éthique complexe puisqu'elle perpétue des rapports de pouvoir malgré elle. Le pouvoir est ici appréhendé selon l'approche philosophique de Foucault : circulaire et immuable (Foucault 1973). Plus précisément, il affirme que les rapports de pouvoir circulent à l'intérieur et à travers le corps (Foucault 1973), liant intimement corps et pouvoir. Les rapports de force que Delphine et moi avons vécus à travers les positions de photographe/photographiée ont surtout permis de révéler des structures de pouvoir inscrites au sein d'un système oppressif qui nous dépasse : notre société actuelle, érigée sur un modèle hétéronormé (Butler 2002) qui régit nos manières de nous identifier et qui place le corps féminin au centre de son « spectacle » artistique (Doane 1993 : 26). Articulé par la matrice hétérosexuelle, concept développé par Judith Butler dans son ouvrage canonique *Trouble dans le genre* (1990), le corps s'inscrit dans un système hiérarchique dominant créateur de normes associant sexe, genre et orientation sexuelle dans un rapport causal difficilement altérable, à moins de transgresser ces normes. Ce système polarisant détermine ainsi le *normal* et le *hors-norme*, créant dès lors des rapports de pouvoir entre deux polarités réductrices. L'asservissement des corps genrés reste au cœur des enjeux contemporains puisque des lieux et des systèmes de normes agissent encore comme instrument de contrôle et de surveillance polarisant, réduisant les individus à être « apte » ou « inapte » (Foucault 1997) à exister, à être représenté, sexualisé dans un contexte hétéronormé. En effet, la société capitaliste occidentale dominante emploie encore des corps comme argument de vente quand, érotisés, ils ornent les publicités mercantiles omniprésentes, véhiculant à notre insu, des discours aliénants qui participent à la construction de notre identité (Chollet 2015). Corollairement, les corps ont toujours été des instruments initiateurs de rébellions dans leur occupation de l'espace : manifestations politiques, marches revendicatrices, résistance de la dérive (Debord 1956), révélant ainsi la possibilité d'une « agentivité » (Butler 1990) revendicatrice. À la fois pour tenter de se défaire des relations de pouvoir mais tout en y puisant

sa force d'action, l'agentivité serait une puissance d'agir relative que chaque individu possède en soi (Butler 1990). C'est au sein de cet espace de possible que l'agentivité du sujet peut agir. Dans cette perspective, ce mémoire de recherche-crédation s'intéresse à la dimension artistique et politique que peut prendre cette agentivité. J'avance qu'à travers la recherche-crédation, je peux explorer et exprimer mon agentivité par des performances afin de négocier les rapports de pouvoir.

De nombreuses pratiques témoignent de cette agentivité artistique, comme par exemple les approches artistiques féministes qui explorent le corps autrement (l'émergence de « l'art féministe » des années 1970 à travers les performances d'artistes comme Ana Mendieta, Marina Abramovic ou Yvonne Rainer) ; la redécouverte récente des postures féministes de femmes artistes dans le mouvement surréaliste questionnant leur identité à travers des autoreprésentations photographiques (je pense ici à Claude Cahun et à Francesca Woodman) ; des démarches académiques contemporaines doctorales de recherche-crédation revendiquant la porosité des frontières disciplinaires et corporelles (Hugo Dalphond 2020) culturelles et genrées (Joëlle Rouleau 2015) ; ou encore des diffusions publiques actuelles d'images médiatiques érotiques *queer* sur les réseaux sociaux (@mycoze² 2020 ; @adlin_mirte³ 2020 ; @laurencephilomene 2020⁴).

Tous ces questionnements sur les rapports de pouvoir, leurs incarnations corporelles à travers le corps féminin et les pratiques artistiques qui les captent m'ont amené à développer une réflexion critique sur les méthodes et les pratiques de recherche académiques. Appréhendé comme une enquête méthodologique sur ces enjeux, ce mémoire témoigne d'une recherche protéiforme menée à travers un positionnement politique radical clair. À travers une posture

² <https://www.instagram.com/mycoze/>

³ https://www.instagram.com/adlin_mirte/

⁴ <https://www.instagram.com/laurencephilomene/>

féministe *queer* ma recherche-création autoethnographique collaborative propose de r  fl  cher la corporéité des relations de pouvoir à travers un exercice de co-création médiatique. Ma question de recherche se déploie à la fois à travers une posture politique et une méthodologie de recherche. D'une part, comment une recherche-création autoethnographique collaborative permet-elle de r  fl  cher les rapports de pouvoir au sein d'une pratique artistique afin de créer des images d'un corps féminin, sans pour autant reproduire certains réflexes hétéronormatifs ? D'autre part, comment une posture critique et auto-réflexive féministe *queer* permet-elle de développer des stratégies de résistance et, par le fait même, d'échapper aux codifications culturelles genrées de son contexte?

J'avance ainsi l'hypothèse qu'en dématérialisant le corps au sein d'une pratique installative lumineuse et sonore, fondée sur une méthodologie collaborative, il serait possible d'offrir une résistance aux réflexes hétéronormatifs dans la représentation non figurative du corps féminin. Les objectifs de cette recherche-création sont d'une part de contribuer au développement d'une méthodologie de recherche-création critique et située comme exercice de recherche universitaire en questionnant les rapports de pouvoir, et, d'autre part, de proposer une alternative à la photographie de nu à travers la conception d'une installation lumineuse et sonore éphémère.

Ce mémoire dépend de la création qui l'accompagne et tente de refléter les aller-retours entre mes recherches et mes créations qui ont façonné ma démarche. Il est séparé en sept parties afin de lutter contre la binarité « recherche méthodologique/exemplification créative » et ainsi favoriser une plus grande fluidité. Ces parties approfondiront les idées lancées dans cette introduction afin de comprendre ma démarche et de constater l'évolution de ma recherche me permettant de répondre à ma question initiale. Tout d'abord, il est essentiel de définir d'emblée

ma posture féministe *queer* (1) puis de décrire mon dispositif installatif (2) étant la forme créative dont il sera question tout au long de ce mémoire. En tant qu'enquête méthodologique, il convient ensuite d'exposer les définitions et les enjeux d'une autoethnographie collaborative (3) puis celles d'une recherche-crédation (4). Une brève analyse autoréflexive de ma pratique photographique (5) s'avère nécessaire afin de comprendre les raisons qui m'ont amené vers ma création installative. Les enjeux de cette dernière seront finalement présentés à travers une proposition sensorielle (6) et un engagement politique spatial (7).

Il est à noter que la forme de mon mémoire-crédation est primordiale et significative, elle se veut le reflet et la matérialisation de ma démarche. Ainsi, des photographies issues de tout mon processus créatif font parties intégrantes du texte, elles ne sont pas des annexes mais complètent mes propos, accompagnées par des extraits autoethnographiques provenant d'entretiens réflexifs sonores présents dans l'installation, teintés de la création littéraire de Delphine.

1 - Ma posture féministe *queer*

Assumer une posture féministe *queer* implique d’emblée l’adoption d’un positionnement politique revendicateur qui se veut non-normatif et mouvant ; une ouverture aux possibles existants en dehors des normes, dont la définition est nécessairement plurielle et temporaire. Ma posture de recherche se concentre sur les relations de pouvoir qui produisent certaines prescriptions sociales. En revisitant la notion d’échec, j’apporte un nouvel éclairage sur ma vulnérabilité. À ce titre, l’agentivité prônée par la pensée féministe *queer* devient initiatrice de nouveaux rapports de force, agissant comme résistance aux normes préétablies. Finalement, toute ma démarche porte une attention particulière à la « corporéité » (Merleau-Ponty 1945), à la déconstruction des genres, des sexualités et des relations de pouvoir qui produisent des normes corporelles réductrices. Ainsi, le corps, en tant qu’expression prépondérante de la pensée postmoderne, est au cœur des enjeux de mon approche féministe *queer* qui se concentre sur l’expérientiel.

1.1 Une posture en constante (re)définition qui réfléchit les rapports de pouvoir

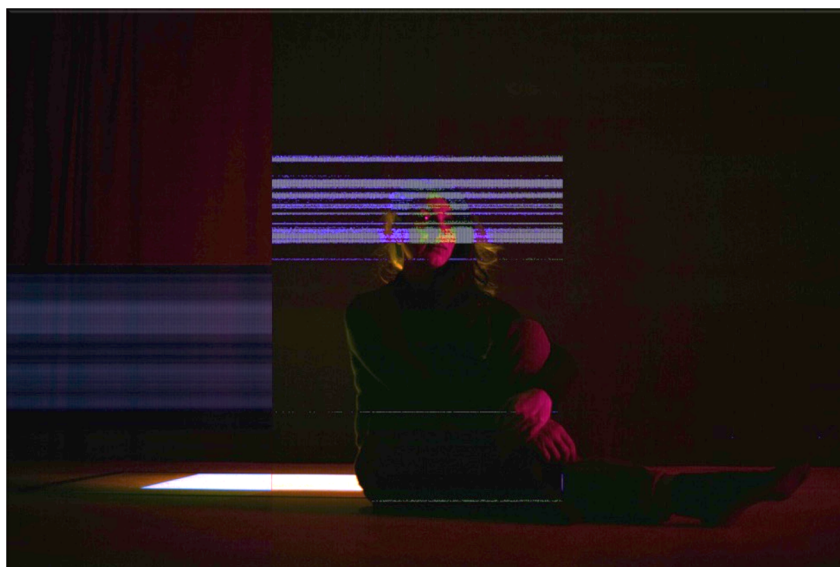
Par sa vocation inclusive et radicale, ma posture est très difficile à définir puisque ontologiquement, les sensibilités *queer* luttent contre les étiquettes qu’elles considèrent limitantes et excluantes. L’ouvrage canonique *Queer Methods and Methodologies* de Browne et Nash (2010) démontre qu’une recherche de définition pour décrire précisément le mouvement *queer* n’est pas nécessaire : non seulement elle est réductrice mais elle en altère la revendication politique. Dans son ouvrage *Queeriser l’art*, Jean-Claude Moineau (2016) s’interroge sur la vocation nihiliste ou utopique d’une telle entreprise. Il y revendique également la dimension temporaire d’un tel concept, qui, variable dans le temps, rend la quête définitoire d’autant plus vaine :

[...] en conditionne également l'historicité : ce qui était *queer* hier ne l'est plus forcément aujourd'hui ; ce qui n'était pas considéré comme queer il y a dix ou vingt ans peut l'être devenu à nos yeux extrême-contemporains, de plus en plus nourris et sensibilisés par les études de genre.

(Moineau 2016 : 171)

C'est au contraire en maintenant une définition floue, mouvante et instable que ma posture féministe *queer* assure un positionnement politique non-normatif et autocritique, en constante remise en question : « Yet keeping queer permanently unclear, unstable and “unfit” to represent any particular sexual identity is the key to maintaining a non-normative queer position » (Browne and Nash 2010 : 7-8).

Au sein de ce mémoire de recherche-crédation, adopter cette posture me permet entre autres de rejeter les visions normatives de la binarité masculin/féminin (par exemple à travers l'esthétique photographique choisie et la scénographie spatiale et corporelle de mon installation) mais également de me questionner sur l'impact de l'imaginaire genré dominant sur les manières de m'identifier. En effet, lorsque l'expérience que l'on fait de soi ne correspond pas à ce que véhiculent les identifications médiatiques normées et généralisées par la société, les discours de soi peuvent se comprendre comme des *contre-discours* (Halberstam 2011). C'est ainsi que ma sensibilité *queer* se nourrit de la notion de l'échec, qui émerge lorsqu'un individu ne relève pas des normes sociales dominantes (Halberstam 2011).

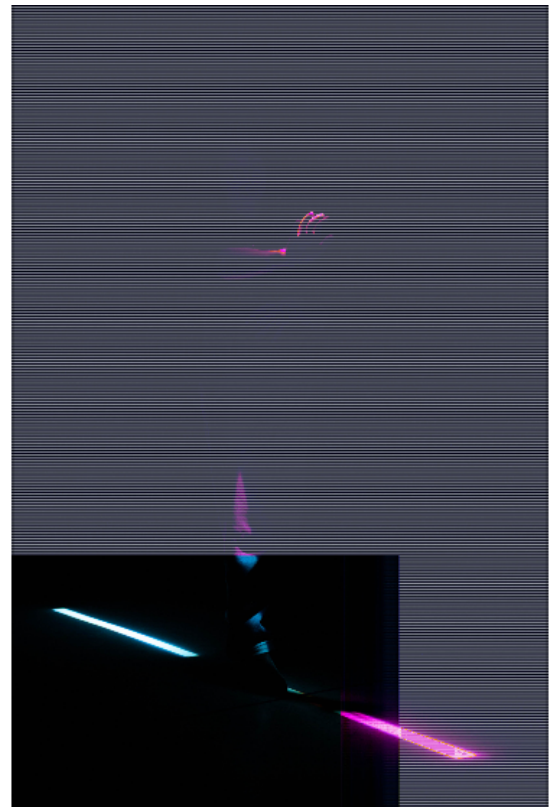


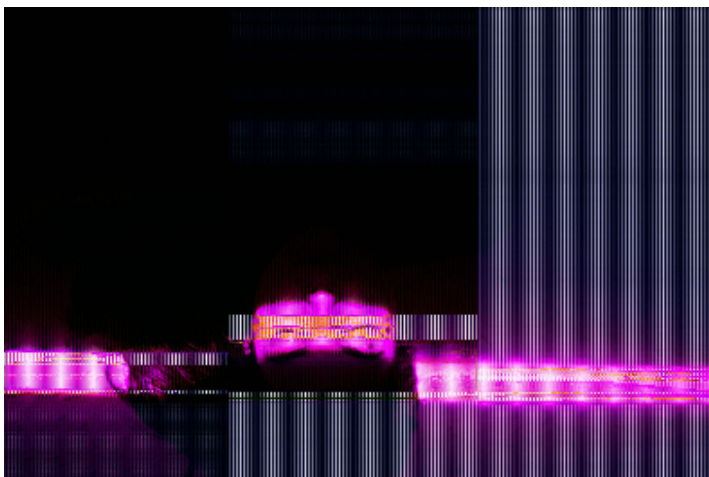


1.2 Un éclairage nouveau sur l'échec et la vulnérabilité

Plus précisément, ma posture féministe *queer* remet en question mon identification aux normes dominantes associées à *la féminité* entendue dans le système patriarcal. J'assume et j'incarne ici cet échec de manière personnelle, en tant qu'individu qui faillit à adhérer et à reproduire certaines normes genrées associées à mon sexe biologique au sein d'un conditionnement social imposé.

Ainsi, comme l'affirme Halberstam dans son ouvrage *The Queer Art of Failure* (2011), la revendication de l'échec peut s'inscrire dans un contre-discours qui permet de (re)penser et de défier cette féminité. Hoskin parle spécifiquement d'une esthétique qui, à travers l'erreur, célèbre des thématiques controversées ou rarement visibles comme la honte ou la vulnérabilité.





Ces controverses permettent de déconstruire le système discursif de la féminité patriarcale et s'inscrivent comme résistance à la définition univoque d'une féminité clairement identifiée (Hoskin 2017).

Dans cette perspective, l'échec peut être productif, dans le sens où il devient créateur de nouveaux savoirs alternatifs, alimentés par la vulnérabilité. À ce titre, j'ai trouvé dans l'article *Femme Bodiment : Notes on queer feminine shapes of vulnerability* (Dahl 2017) de nouvelles perspectives qui ont façonné ma posture. Habituellement associée à la *féminité* (Dahl 2017), la vulnérabilité est une position de recherche qui me permet de repenser les rapports de pouvoir :

[O]pen – as in vulnerable – position of research, insofar as in touching the subject of vulnerability, the vulnerable subject of femme politics, my starting point is that it touches me. [...] Vulnerability is predominantly understood as feminising and subsequently as negative, scary, shameful and, above all, something to be avoided and protected against.

(Dahl 2017 : 41)



S'appuyant sur les propos de Butler et d'Ahmed, Dahl affirme que la vulnérabilité n'est pas une disposition subjective ni un affect à remettre en question ou à rejeter, elle serait plutôt une orientation à la fois culturelle et corporelle inscrite dans une politique spatiale : « It is an orientation to past and future encounters with both objects and subjects, and as such it also registers a politics of location » (Ahmed cité par Dahl 2017 : 42). Dès lors, la vulnérabilité devient une nouvelle manière de s'orienter et nous plonge dans un rapport corporel au monde (Ahmed cité par Dahl 2017 : 45). C'est ce que j'ai voulu réfléchir en explorant ma vulnérabilité corporelle et celle de Delphine à travers le médium photographique et le dispositif installatif. Ces nouveaux savoirs se développent grâce à l'activation de notre agentivité.

1.3 Quand l'agentivité queer se mêle à la subjectivité féministe pour résister

Le genre, en tant qu'outil d'analyse, me permet de discuter de la norme, de la performativité du sujet, de la construction sociale du corps, de l'arbitraire des valeurs de représentations inscrites dans une logique binaire, et des rapports de pouvoir compris dans une dimension phénoménologique et expérientielle (Scott 1988). La théorie *queer* est marquée par la théorisation de Judith Butler (1997) de la notion de performativité en lien avec le genre et la sexualité, à la suite des réflexions de Jacques Derrida (cité dans Haicault 2012 : 16). Butler parle du genre et de la sexualité non pas comme de l'essence exprimée de l'identité d'une personne, mais plutôt comme des performances répétées continuellement, une répétition stylisée d'actes (Butler citée par Haicault 2012 : 23). Elle développe la notion paradigmatique de *l'agency*, une capacité partielle à performer, inhérente à tout être humain. L'agentivité serait ainsi la puissance d'agir relative dans laquelle chaque individu puise sa force d'action afin d'essayer d'échapper aux relations de pouvoir qui le constituent paradoxalement. C'est au sein de cette recontextualisation constante et à travers une contradiction performative que l'agentivité du sujet peut ainsi agir (Butler, citée par Haicault 2012 : 14). En tant que

réélaboration à l'intérieur des normes, cette agentivité du sujet est comprise comme une résistance, qui ne peut se constituer qu'à travers des relations de pouvoir qui assurent la condition d'existence d'un individu et de ses possibilités de transgression (Wabled 2012 : 55).

Une telle posture comprend la subjectivité comme fluctuante, multiple et fluide, échappant à toute catégorisation, capable de se redéfinir consciemment, un sujet *queer* donc. À ce titre, De Lauretis affirme dès 1984 que le sujet naît de l'expérience, et cet enjeu est à la base de toute étude féministe. L'expérience, selon l'auteure, influence directement les enjeux de subjectivité, de sexualité, de corporalité et de pratique féministe politique. La dimension expérientielle de ma posture féministe *queer* s'incarne ainsi dans un processus de construction de la subjectivité. La subjectivation féministe est une résistance contre les normes hétérosexuelles qui placent le corps dans une seule dimension : la reproduction hétérosexuelle. Deleuze précise que :

[L]es processus de subjectivation [...] désignent l'opération par laquelle des individus ou des communautés se constituent comme sujets, en marge des savoirs constitués et des pouvoirs établis, quitte à donner lieu à de nouveaux savoirs et pouvoirs.
(Deleuze 1990 : 206)

C'est à travers les acquis des théories féministes *queer* et l'agentivité créée par ma pratique de création que ma posture s'est façonnée. Toujours tiraillée par un mouvement de résistance aux normes tout en les reconnaissant à l'intérieur de moi, j'ai compris que malgré mon refus des codes de représentations corporels, la transgression passe nécessairement par une reconnaissance d'identification. De Lauretis écrit que puisque le sujet « femme » est construit à partir de codes précis, il est impossible de s'en détacher complètement : il faut donc recourir à une transgression des normes pour tenter de s'en libérer et ainsi d'activer son agentivité (De Lauretis 1984). De telles stratégies de résistance permettent ainsi un renouvellement et une négociation du pouvoir, compris dans une dimension corporelle.

1.4 Le corps, objet de prédilection d'une posture féministe queer

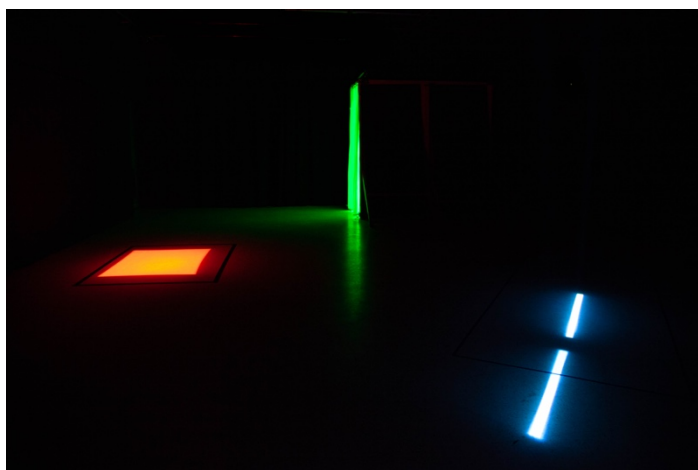
Le corps est au cœur des enjeux d'une approche féministe *queer* puisqu'il s'inscrit dans une technologie de pouvoir. Butler affirme que le pouvoir se construit à partir de la matrice hétérosexuelle qui rend la corporéité hétéronormée à travers une construction rigide et hyperbolique du rapport entre genre et sexe (Butler 1990). Le corps possède ainsi toujours une dimension publique, si bien que le corps du sujet est sien mais jamais vraiment sien à la fois, puisqu'il s'inscrit dans un phénomène social inaltérable plus grand que lui.

À travers l'interaction sociale, la corporéité est appréhendée ici dans sa dimension phénoménologique comme mode d'apparition. Conceptualisé de manière plus large qu'un simple corps dans l'espace, Merleau-Ponty explique que le corps ne peut pas être considéré comme un objet au monde, mais comme un moyen de communication : le corps est ici « horizon latent de notre expérience, présent sans cesse avant toute pensée déterminante » (Merleau-Ponty 1945 : 109). Le corps constitue ainsi « une frontière que les relations d'espace ordinaires ne peuvent pas franchir » (Merleau-Ponty 1945 : 114). L'appréhension du corps par le sujet passe ainsi par « une prise de conscience globale de [s]a posture dans le monde intersensoriel, une *forme* » (Merleau-Ponty 1945 : 116) Alors que les objets s'inscrivent dans une « spatialité de position », le corps tient plutôt d'une « spatialité de situation » (Merleau-Ponty 1945 : 116). En effet, le genre est performatif et la réalité des normes de genre est produite en tant qu'effet de performance. Le corps nu est d'autant plus politique qu'il s'inscrit dans un acte performatif et provocant de dévoilement : montrer *ce qu'il ne faut pas voir*. L'attribution de la féminité à des corps de femme apparaît comme une propriété naturelle au sein d'un cadre normatif, mais l'assignation de la féminité aux femmes est un mécanisme de reproduction du genre lui-même (Butler 1990). La construction symbolique du genre impose donc une définition différenciée des usages du corps et rend impossible l'adoption de comportements exclusifs réservés. Ainsi, la technologie du pouvoir qu'incarne le genre agit sur tous les comportements dans l'espace social, elle s'incarne si profondément dans nos structures de pensées et de représentations que le genre devient parfois un automatisme irréfléchi que nous réaffirmons, souvent malgré nous, quotidiennement. Bourdieu définit en 1998 l'*habitus* comme étant cette incorporation inconsciente du savoir par la socialisation, faisant ainsi du corps un réceptacle du pouvoir.

La pratique de la photographie de nu possède justement un héritage particulièrement sexiste et essentialiste qui prône et revendique les attributs sexuels et sociaux du concept de "femme"

(Lafontaine 2017). C'est un média qui, par l'exercice du rapport de pouvoir sujet/objet, utilise sa réalité ontologisante pour assurer une représentation homogène et objectivante des femmes (Lafontaine 2017). L'essentialisation d'une revendication « féminine » est complexe : elle est un passage identitaire obligé et semble nécessaire pour fortifier un nouvel imaginaire du corps, mais peut paraître réductrice dans la réactualisation d'une conception féministe essentialiste contre lequel ma sensibilité *queer* se bat. Justement, ma posture féministe *queer* s'est développée à travers un long processus : elle a émergé au sein de ma collaboration photographique avec Delphine, mais elle a évolué et ce n'est qu'en me détachant de la photographie de nu qu'elle a pu s'assumer et privilégier le dispositif installatif pour s'épanouir. Ainsi, c'est en intégrant une nouvelle pratique artistique, celle de l'installation, que ma posture politique amène ma recherche-crédation à s'éloigner des réflexes hétéronormatifs tout en produisant une alternative à l'imagerie genrée des corps féminins.

*



2 - Présentation de l'installation qui ancre l'œuvre dans une dimension médiatique fragmentaire

2.1 Description du dispositif

Dans un mouvement d'épuration du médium qui n'est pas sans rappeler

les œuvres éminemment cinématographiques d'artistes visuels comme Olafur Eliasson⁵, James Turrell⁶ ou des doctorants de recherche-crédation comme Cédric Delorme-Bouchard⁷ ou Hugo

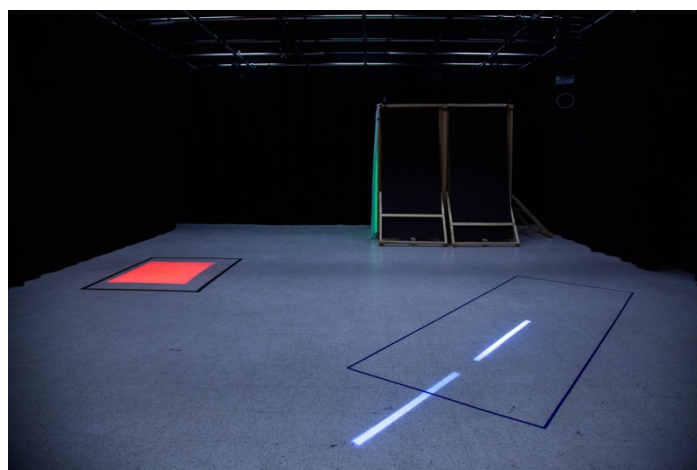
⁵ <https://www.olafureliasson.net/>

⁶ <https://jamesturrell.com/>

⁷ <https://theatredaujourd'hui.qc.ca/cedric-delorme-bouchard>

Dalphon⁸, ma création de maîtrise : *et c'est ainsi que je m'horizontalise* est une installation qui tente de troubler la perception d'une image par la transformation audio et visuelle d'un espace physique. La genèse de cette recherche-crédation résulte de plusieurs expérimentations réflexives corporelles (pratique photographique, rédaction d'un carnet de bord autoethnographique, enregistrements audio autoréflexifs, errances de voyage) et d'une volonté de remettre en question les rapports de pouvoir au sein d'une pratique artistique.

Plus précisément, l'installation propose une expérience sensorielle immersive audio-visuelle dans un espace contrôlé selon une scénographie circulaire. Le.a spectateur.trice est invité.e. à entrer et à circuler à travers trois espaces lumineux et sonores distincts qui, d'un point de vue formel, déconstruisent et jouent avec les propriétés d'une image : leurs couleurs respectives représentent les trois composantes chromatiques de la synthèse additive (rouge, vert, bleu), matériau brut d'une projection lumineuse, tandis que chacune de leurs délimitations respectent trois ratios emblématiques de l'évolution historique de l'image cinématographique (4/3, 16/9, 21/9). Chaque espace propose une relation corporelle à l'image, au son et à l'espace différent, impliquant toujours un rapport de force entre l'individu et l'œuvre.

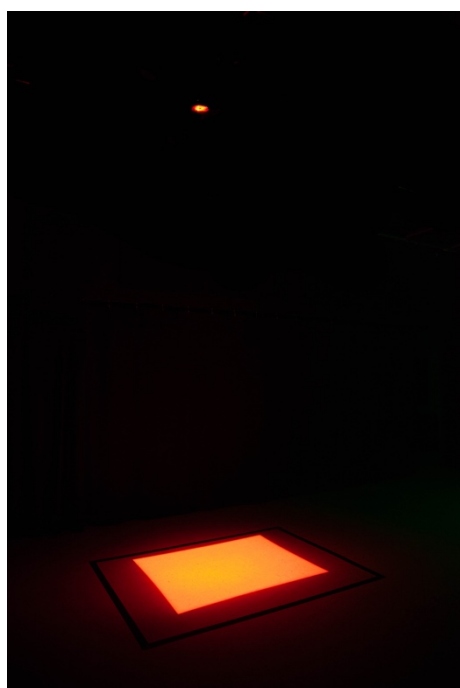


⁸ <https://www.hugodalphon.com/>

Le premier espace, un carré vide qui respecte le ratio 4/3 des premières images télévisuelles délimité par du ruban noir au sol, donne à voir une projection lumineuse carrée rouge qui rappelle la lumière des chambres noires de



développement de photographies argentiques et donne à entendre la voix spectrale de Delphine qui chante *A Horse With No Name* d'America⁹. Ce chant évoque un corps féminin sans le montrer et incite les spectateurs.trices à venir explorer l'espace par la curiosité et l'intimité créées.



Un haut-parleur est accroché au plafond, la bande sonore est ainsi dirigée verticalement vers l'individu placé en-dessous qui regarde et écoute : elle diffuse une voix chantante, énigmatique, puis la chanson devient moins fluide, Delphine perd de plus en plus ses paroles, elle se met à chantonner, à attendre puis tourne en rond et expérimente son corps de manière très ouverte et triviale. Ses bruits corporels deviennent alors de plus en plus présents et de plus en plus intimes, provoquant une sorte de fascination et de répulsion, un malaise pour le.a

spectateur.trice qui se retrouve malgré iel dans une relation très intime avec elle. Puis la

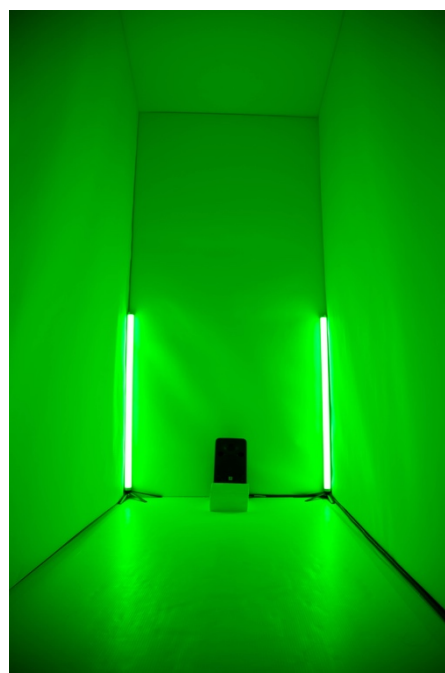
⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=na47wMFQCo>



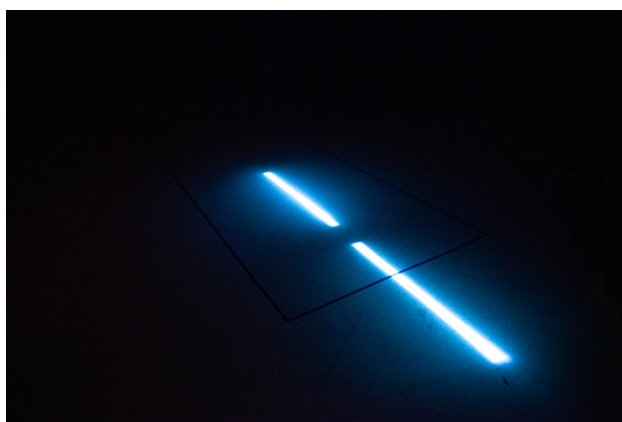
projection lumineuse et la bande sonore disparaissent pour laisser voir et entendre le deuxième espace.

Une fois encore, c'est une voix humaine qui interpelle le spectateur et le pousse à se déplacer afin d'assouvir sa curiosité. Le deuxième univers est un espace rectangle blanc fermé qui respecte le ratio 16/9, format standard des images de la télévision actuelle : une sorte de boîte qui rappelle la *camera obscura* dans lequel le spectateur peut décider d'entrer en ouvrant le rideau

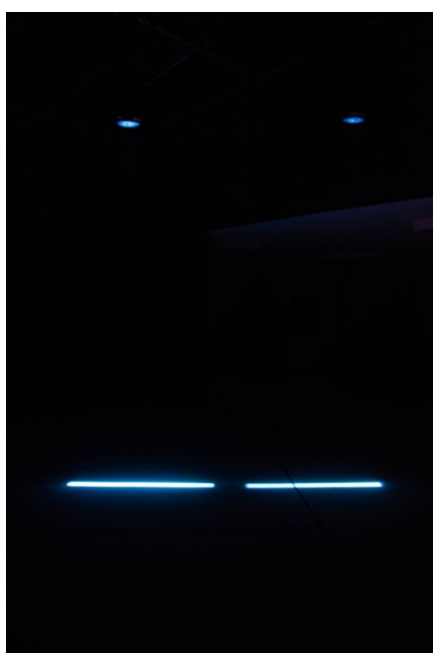
prévu à cet effet, ou bien de rester à l'écart et le contempler de loin. Quatre sources lumineuses vertes placées aux quatre coins des murs éclairent l'espace de manière diffuse mais éblouissante (la texture réfléchissante des murs renforce l'omniprésence de la couleur verte des néons à découvert). C'est l'espace où l'individu est soumis aux contraintes spatiales : la luminosité et l'architecture de la pièce favorisent la perte de repères et rendent l'ambiance oppressante ou apaisante selon l'interprétation personnelle. La spatialisation sonore vient rajouter une dimension hiérarchique puisqu'elle provient à la fois d'un haut-parleur placé au sol qui invite à s'asseoir et d'un haut-parleur caché accroché au plafond qui surprend. À travers un montage sonore de plus en plus saccadé et spatialisé de manière verticale haut/bas, les discussions entre Delphine et moi réfléchissant sur notre pratique photographique envahissent l'espace, devenant peu à peu des bribes de conversations puis seulement des mots évoquant des sensations, sur un fond de paysage



sonore désertique californien. La trame sonore se termine par des bruits de pas dans le désert et invite à sortir de l'espace afin d'aller explorer le troisième.



Le dernier espace est un long rectangle vide délimité au sol par du ruban bleu qui respecte le ratio 21/9, (mieux connu sous l'appellation 2.35) le format du cinémascope : l'image cinématographique associée aux westerns américains qui, de par sa taille, renforce la grandeur des paysages. Deux projections lumineuses bleues au sol forment des lignes qui dépassent le rectangle, pouvant rappeler les contours pointillés d'une route. Ce dernier univers est un espace de réappropriation corporelle dans lequel le.a participant.e, plus libre, peut exercer son agentivité. Iel est ainsi amené.e à expérimenter l'espace selon ce qu'iel lui plaît, dans une atmosphère envoûtante, désertique et méditative, sans parole ni référent humain.

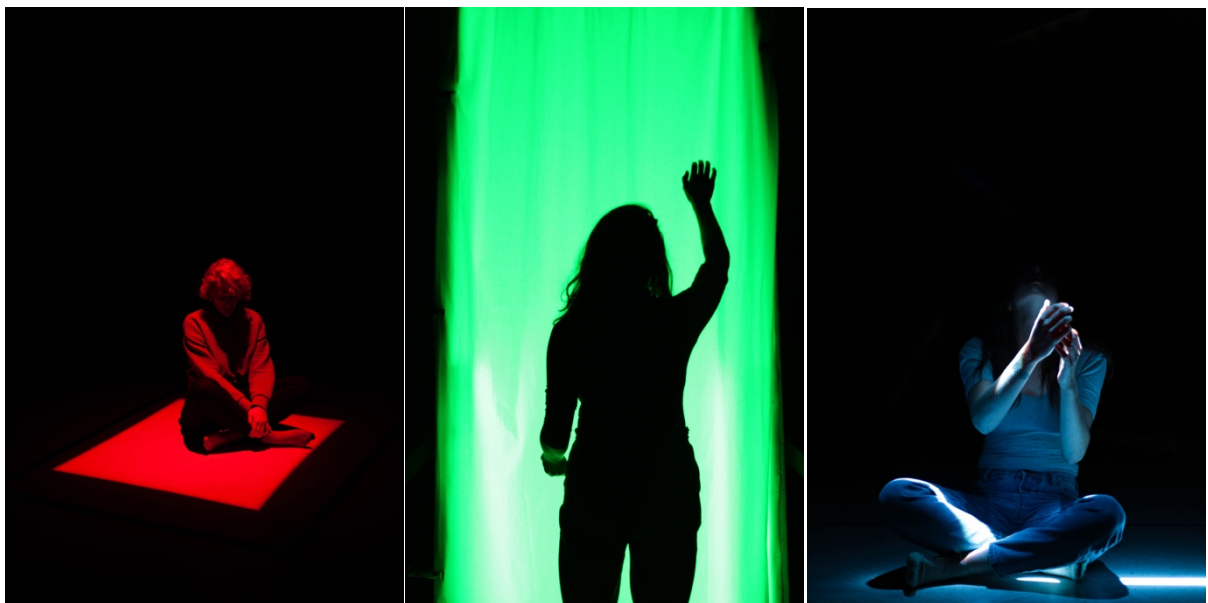


La proposition sonore est une ambiance acoustique désertique, calme et méditative, commençant par des bruits de pas qui font plutôt référence à un corps absent, puis finit par le son d'un gong tibétain annonçant la fin de la méditation, la fin de l'installation. Chargé.e des conversations cacophoniques et de l'expérience qu'iel vient de vivre dans l'espace 2, iel a la possibilité ici de réfléchir aux propositions sonores faites et est invité.e à se mouvoir, à expérimenter la lumière, le son, le corps, l'espace.

2.2 Une installation lacunaire qui invoque l'image sans jamais la donner à voir

Plus qu'une simple remise en question formelle médiatique, l'installation se veut lacunaire et politique : alors que sa présentation annonce le dévoilement de photographies de nu réalisées pendant trois ans, elle n'en montre aucune. Elle déjoue ainsi les attentes du.e de la spectateur.trice qui, surpris.e face à ses propres présomptions, se retrouvent à déambuler dans un dispositif spatial perturbant qui désoriente afin de vivre une expérience sensorielle qui « fait voir autrement ». Ainsi, pendant une durée d'une vingtaine de minutes, l'installation dévoile plutôt les « coulisses » de notre démarche photographique (de Delphine et moi), tout en invitant l'individu à expérimenter son propre corps à travers les différents espaces. Tout l'imaginaire associé au désert de Californie, à la création d'une photographie nue, aux différentes composantes d'un corps, à l'espace sont alors convoqués afin de favoriser des sensations d'errances, des évocations, des inconforts, des divagations.

Malgré son absence visuelle, l'image est pourtant omniprésente : les trois espaces représentent les cadres des images photographiques et cinématographiques, dans lesquels le.a participant.e est invité.e à entrer, à observer, à franchir, à expérimenter. Reprenant le procédé d'une projection lumineuse d'une image projetée sur un écran, l'espace est travaillé dans sa troisième dimension : l'individu se trouve ici au cœur de la projection lumineuse et au centre d'un dispositif sonore qui lui permettent d'être plus que jamais *dans* l'image plutôt que *devant* une image, selon la position adoptée.



2.3 Une dimension corporelle évanescence

Le corps est au centre du fonctionnement de l'œuvre malgré l'absence de celui, attendu, dont il est question : celui, photographié, de Delphine. Porteur d'un héritage culturel et social dont il est impossible de se défaire, le corps féminin nourrit l'imaginaire des productions culturelles, des fantasmes et des représentations sociétales auxquelles cette installation tente d'échapper. Ici le corps est sonore, étrange, spectral, invisible, évanescent. À la place, l'œuvre se donne comme objectif de provoquer des *états de corps* chez le.a spectateur.trice et de lui faire vivre une expérience corporelle en orientant son attention sur la découverte de son propre corps dans l'espace. Ces situations de disparitions, d'apparitions, de dévoilements et de projections l'invitent à prendre conscience d'une attente que l'on se fait lorsque l'on s'attend à *voir* une image d'un corps et participe ainsi à interroger sa relation quotidienne -souvent nocive- qu'il entretient avec des images représentant des corps, omniprésentes et protéiformes dans notre société. Ainsi, ce ne sont pas des images mouvantes qui défilent devant nos yeux comme au cinéma, mais bien les mouvements du corps du.de la participant.e qui fabriquent des images

éphémères à travers les projections lumineuses et les trames sonores en fonction de sa trajectoire et de ses positions.

Cet aspect cinématographique combiné à ma posture de recherche ne semblent être envisageables qu'à travers un espace immersif qui positionne l'individu au centre de son dispositif, générant ainsi une nouvelle forme de savoir apportée par le corps.

2.4 Un dispositif audio-visuel horizontal qui réfléchit le pouvoir

Du fait de la proposition d'une trajectoire circulaire et de son architecture en triptyque, l'œuvre tente de s'éloigner de la binarité d'un espace simplement séparé en deux surfaces qui représenterait une relation dominant/dominé.e verticale : elle veut plutôt convoquer l'imaginaire des participant.e.s afin d'interpréter le pouvoir de multiples manières. La dimension désertique et spectrale de la corporalité de l'installation devient un acte de résistance aux normes sociétales afin de conscientiser le.a participant.e. sur ses propres attentes et de sa conception corporelle genrée malgré iel. Plus précisément, l'installation se veut provocante puisqu'elle joue sur la vulnérabilité, l'intimité et le pouvoir du corps. Alors que le voyeurisme suscité par l'idée d'un corps nu aurait tendance à créer un rapport de force entre la personne regardant une photo qui dévoile la nudité d'un.e modèle et la personne représentée, passive, devenant l'objet immobile du regard ; la personne entre ici dans l'installation attirée par une voix chantante féminine mais est rapidement plongée dans l'inconfort d'une proximité imposée par des sons corporels intimes pouvant être désagréables. Le rapport de force est double : la dimension sonore corporelle de Delphine, située au-dessus de nous, s'impose et prend toute la place -tout le cadre-, tandis que le.a participant.e la subit, mais peut toujours décider de fuir et de quitter le carré lumineux sonore. Dans l'espace 2, la hiérarchisation spatiale et sonore des discussions actualise également des rapports de force en semant le trouble : alors que le haut-parleur du haut rappelle la position autoritaire d'une prescription qui énonce des diktats de

beauté sur des sujets, il diffuse au contraire des descriptions corporelles qui sortent des normes habituelles détaillant des photographies que l'on ne voit pas. À travers un montage saccadé, Delphine décrit son corps avec des adjectifs étranges, non conventionnels.

« *D : ça ressemble vraiment à des calmars.*

*D : (haut) je trouve que ma peau est vraiment grise blanche.
D : (haut) ma peau ressemble quand même un peu à du marbre.*

J : (haut) l'ambiance est glauque ...

D : (haut) comme, j'ai une tête de palmier.

D : (haut) on dirait une carcasse d'animal dans le désert.

*J : ça me fait ressentir des choses.
D: les coupures du corps... »
(Locas et Blondeau 2020)*

L'importance est donnée à la spontanéité et à la dimension autoethnographique des conversations, spatialisées en hauteur. La puissance des grands espaces californien, les forces gravitationnelles en jeu dans le processus photographique, les rapports de pouvoir entre la personne qui photographie et la personne photographiée ou encore le pouvoir de fascination d'un corps dans l'espace s'entremêlent dans les bribes de conversation et viennent encore complexifier les relations de pouvoir pour ne plus savoir desquelles il est question en particulier : les rapports de force sont pluriels et omniprésents. De plus, la perte de repère occasionnée par la structure de la boîte lui impose certaines positions corporelles : va-t-iel choisir de se positionner à la verticale pour mieux écouter le haut-parleur du haut, privilégier une posture horizontale afin de rester plus proche de celui placé au sol, rester à l'entrée à cause de la puissance oppressante de l'espace lumineux et sonore, ou encore ne pas rentrer dans la boîte ? Les trois espaces octroient au.à la spectateur.trice le pouvoir d'expérimenter son corps

dans l'espace et la lumière comme iel le désire. Finalement, le titre fait référence à l'horizontalité d'un pouvoir auquel ma démarche artistique a essayé de tendre.



Ainsi, c'est en générant des stratégies de résistance à travers une absence corporelle assumée que mon dispositif installatif fragmentaire tente d'échapper aux codifications culturelles genrées de son contexte.

Cette spatialisation circulaire s'inscrit théoriquement au sein d'une démarche heuristique plus large qui réfléchit le pouvoir dans sa circularité à travers un bricolage méthodologique : une posture féministe *queer* située entre autoethnographie collaborative et recherche-crédation.

3 - L'autoethnographie collaborative

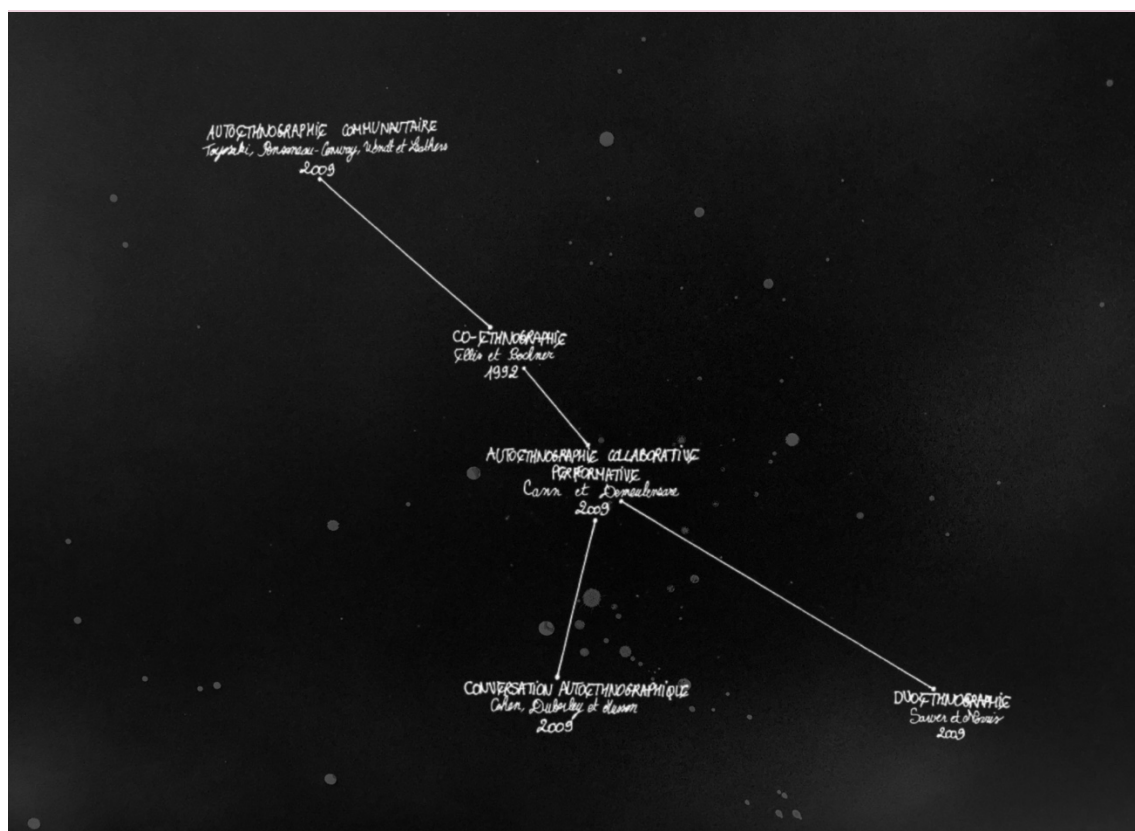
Mon dispositif installatif résulte d'une réflexion éthique amorcée par ma pratique photographique et de son approfondissement à travers une méthode autoethnographique collaborative. En effet, à travers la posture d'une photographe, il y a dans la pratique de la

création d'une image de quelqu'un, un peu de soi et beaucoup de l'autre, engageant nécessairement une relation entre la personne créant l'image et la personne dont l'image est représentée. Cette relation complexe a soulevé chez moi des réflexions sur la subjectivité, des questions d'ordre éthique et auctorial qui nécessitent une autoréflexion fréquente afin de mieux comprendre et révéler les rapports de force mis en jeu. À ce titre, une méthode critique et autoréflexive comme « l'autoethnographie collaborative » (Lapadat 2017 ; Chang, Hernandez et Ngunjiri 2012) s'est avéré féconde.

3.1 Des pratiques collaboratives

Encore très récente et absente du milieu universitaire francophone, la juxtaposition des deux termes « autoethnographie » et « collaborative » peut paraître paradoxale. Pourtant, selon Lapadat (2017), l'étude du soi à travers la collaboration permet d'éviter certains écueils de l'autoethnographie dont elle puise cependant ses racines afin d'élaborer une « agentivité collective » (Taylor et al. cité par Lapadat 2017 : 600). Les deux approches s'appuient sur une attention portée au soi, à la visibilité du processus de recherche, à l'importance du contexte sociohistorique et s'inscrivent dans une autoréflexion critique. Les autoethnographies collaboratives se singularisent par leur vocation à construire des communautés et ainsi transformer les relations de pouvoir, enrichir l'expérience personnelle d'un individu par un partage et un approfondissement collectif afin de développer de nouvelles relations créatrices de savoirs. Les possibilités de ces collaborations sont protéiformes et infinies puisqu'elles dépendent de la singularité et des spécificités du projet (Chang, Ngunjiri et Hernandez 2012).

À travers leur ouvrage collectif, elles répertorient¹⁰ des formes de collaborations incluant deux personnes récurrentes comme :



(cette « constellation de savoirs » est librement inspirée de la constellation du signe du zodiaque du Cancer traversée par le Soleil du 20 juillet au 10 août)

Les plus courantes se forment souvent à partir d'une relation professionnelle et/ou personnelle préexistante. Cette forme de recherche innovante s'avère ainsi très pertinente au sein d'une pratique inclusive qui réfléchit les relations de pouvoir et le rapport à l'autre ; elle s'applique particulièrement à la collaboration que j'entretiens avec Delphine dans le cadre de cette maîtrise, dont les modalités seront énoncées plus loin.

¹⁰J'ai choisi de représenter les énumérations de ces différentes formes de collaborations sous forme d'une carte artistique qui illustre une « constellation de savoirs ». Cette conceptualisation spatiale sera expliquée plus précisément au point 4.1.

Pour plus de clarté, voici les références en question : l'autoethnographie communautaire (Toyosaki, Pensoneau-Conway, Wendt, et Leathers 2009), la co-ethnographie (Ellis et Bochner 1992), l'autoethnographie collaborative performative Cann et Demeulenaere 2009), la conversation autoethnographique (Cohen, Duberley et Musson 2009) et la duoethnographie (Sawyer et Norris 2009).

3.2 La revendication d'une subjectivité

Si l'autoethnographie est une approche provenant de la sociologie et des sciences sociales, elle peut cependant être utilisée au sein d'une recherche artistique puisqu'elle puise son ancrage dans le tournant postmoderne de la crise de la représentation des années 1980, qui reconnaît que l'expérience personnelle vécue requiert un traitement différent :

The postmodern turn in the 1980s led to a loss of confidence in and deep reexamination of the aims, assumptions, and methodologies of social science research (Ellis et al. 2011; Holman Jones et al. 2013), inspiring a crisis of representation, legitimation, and praxis (Denzin 2003; Denzin et Lincoln 2005; Holman Jones, 2005). The recognition that lived experience cannot be directly or fully apprehended or represented in a text (Denzin 2014) led to questions about the authority (truth claims, validity) of research texts (Schwandt 2015).

(Lapadat 2017 : 591)

L'objectivité scientifique pourrait ainsi empêcher l'émergence d'un point de vue personnel de la chercheuse et ne laisserait que peu de place à l'interprétation de données vécues. Cette crise de la représentation amène ainsi à considérer la légitimité expérientielle. Une méthode autoethnographique assume d'emblée une certaine posture quant à la subjectivité habituellement réprouvée dans un contexte universitaire et scientifique puisqu'elle se base sur le pouvoir de l'expérience personnelle. La subjectivité ici est non seulement mise de l'avant, mais devient essentielle : elle légitime et façonne la position singulière de la chercheuse. Qualitative et subjective, elle se caractérise ainsi par un accès privilégié à l'exploration du soi à travers une analyse ethnographique contextuelle empirique, dans laquelle la place de la chercheuse est double : elle est à la fois sujet et objet de recherche (Lapadat 2017). Loin de rester cloisonnée à une intimité personnelle, elle nous permet au contraire une interprétation de la société à travers une expérience singulière, comme l'écrit Chang : « self is a subject to look into and a lens to look through to gain an understanding of a societal culture » (Chang, cité par Lapadat 2017 : 590). C'est en assumant de me situer à la fois comme chercheuse candidate à la maîtrise en recherche-crédation questionnant les rapports de pouvoir et à la fois comme participante qui les expérimente, que peuvent émerger la reconnaissance de mon expérience

vécue, unique, ainsi qu'une production de savoirs sur le contexte culturel afin de mieux le comprendre. Ainsi, mon approche autoethnographique s'apparente à la définition que propose Ellis: « Autoethnography is an approach to research and writing that seeks to describe and systematically analyze (graphy) personal experience (auto) in order to understand cultural experience (ethno) » (Ellis et al. cite par Lapadat 2017 : 590). La rédaction d'un carnet de bord sous forme de questionnements autoréflexifs pendant tout mon processus de maîtrise témoigne d'un perpétuel lien avec le contexte culturel dans lequel je vis ce que j'écris. Ce sont ces allers-retours analytiques entre l'exploration de moi en pratique (retranscription d'événements vécus) et la recherche théorique académique qui me permettent de mieux comprendre l'influence du contexte culturel et ainsi de générer de nouveaux savoirs, situés et qualitatifs. Ce procédé se complexifie dès lors que j'intègre à mes réflexions celles de Delphine, apportant ainsi à l'autoethnographie une dimension plus collaborative. Le récit de son expérience vient consolider, déconstruire, approfondir, nuancer, modeler mes propres réflexions et participe au processus, au même titre que le mien, comme nous le verrons plus en détails plus loin dans le mémoire. Ce parti pris revendique une certaine éthique de travail et s'inscrit dans une volonté de représenter l'autre de manière plus inclusive.

3.3 Une méthode inclusive de représentation

Réifiant l'expérience personnelle, l'autoethnographie place la responsabilité éthique au cœur de sa réflexion, comme l'affirme Lapadat : « How to portrayal of others in an autoethnographic account [...] constitutes a significant ethical challenge » (2017 : 593), cette méthodologie tente de donner une place aux personnes représentées à travers une éthique de travail soucieuse qui se veut plus inclusive en portant une attention particulière sur la question de la réappropriation : « Autoethnography as an approach to inquiry has gained a widespread following in part because it addresses the ethical issue of representing, speaking for, or appropriating the voice of others

» (Lapadat 2017 : 593). En effet, Lapadat rappelle dans son article que les chercheur.e.s ont souvent tendance à parler pour les autres lors d'un processus de représentation car l'objectivité les empêcheraient d'incarner une posture empathique et émotionnelle (Lapadat 2017). Elle reprend les propos d'Ellis qui argue qu'il n'existe pas de méthode absolue pour aborder un dilemme éthique. Il faut au contraire opter pour une démarche floue, autocritique qui permet de réévaluer ouvertement et constamment les modalités d'une collaboration et de prendre des décisions en reconsidérant le contexte tout en acceptant que les solutions ne soient pas toujours clairement définies (Ellis, cité par Lapadat 2017 : 594). Les enjeux liés à mon processus photographique avec Delphine ont ainsi nécessité une méthode inclusive qui m'a permis de réfléchir à la manière de la représenter tout en respectant ma responsabilité éthique. Le contrôle de sa propre image peut faire l'objet de débat qu'il est difficile de prévoir. Sans le vouloir, je pourrais représenter Delphine d'une manière qu'elle considère péjorative ou qu'elle n'approuve pas. Je ne dois pas prendre pour acquis mes opinions personnelles et penser qu'elles seront nécessairement les mêmes pour elle. À travers cette démarche, je décide de transformer et d'affaiblir mon rôle de photographe « tout puissant » et de plutôt respecter son consentement en lui laissant la décision finale quant à la diffusion de son image, puisque c'est de la sienne qu'il s'agit et non de la mienne. C'est justement pour pallier une représentation problématique que l'émergence de collaborations autoethnographiques au sein de mon processus de recherche s'avère indispensable (Lapadat 2017). Celles-ci soutiennent par exemple qu'une structure qui supporte le témoignage permettrait la création d'une empathie et d'une compréhension d'autrui (Ellis et Rawicki, cités par Lapadat 2017 : 599). Plus précisément, ma posture est plus engagée et réfléchit l'élaboration d'une image *avec* quelqu'un et non *de* quelqu'un. Cette méthodologie rejoint celle développée par le duo d'enseignantes-chercheuses-activistes-artistes Ulrika Dahl et Del Lagrace Volcano décrite dans leur chapitre collectif « Femme on Femme : Reflection on Collaborative Methods and Queer Femme-inist ethnography » :

Volcano has developed what he calls a queer feminist methodology of making images with which is invested in making images with subjects who speak and speak back, rather than taking images from subjects who are given no voice.
(Volcano cite par Dahl 2010 : 12)

Cette conception méthodologique caractérise parfaitement le lien entre ma pratique collaborative photographique et la dimension sonore que j'ai intégré au sein de mon dispositif installatif. Ainsi, l'enjeu d'une représentation se déplace : au lieu de se restreindre à la création d'une image de quelqu'un, elle réside plutôt dans la capacité de communication et de négociation des personnes en question (Delphine et moi).

3.4 La négociation du statut d'auteur

À ce titre, la négociation de l'autorité fait partie d'un enjeu complexe inhérent à toute collaboration artistique, qu'un contexte académique amplifie. Alors que la critique d'art Solomon-Godeau considère le concept d'auteur comme une notion patriarcale à défaire :

The word "author" is etymologically linked to that of « authority » just as it is to "authorize". Historically, the concept of the author is linked to that of property. [...] Too, the notion of the author is integrally linked with that of patriarchy; to contest the dominance of the one is implicitly to contest the power of the other.
(Solomon-Godeau cité dans Lafontaine 2017 : 123)

Ulrika Dahl affirme que le maintien de l'anonymat peut reproduire des rapports de pouvoir :

[...] While full transparency is obviously impossible, rendering interview subjects anonymous actively reproduces the idea of the author as "theorist" and the interviewee as providing "illustrations" of the author's theoretical points. After all, we rarely see references to anonymous research subjects in our bibliographies.
(Dahl 2010 : 158)

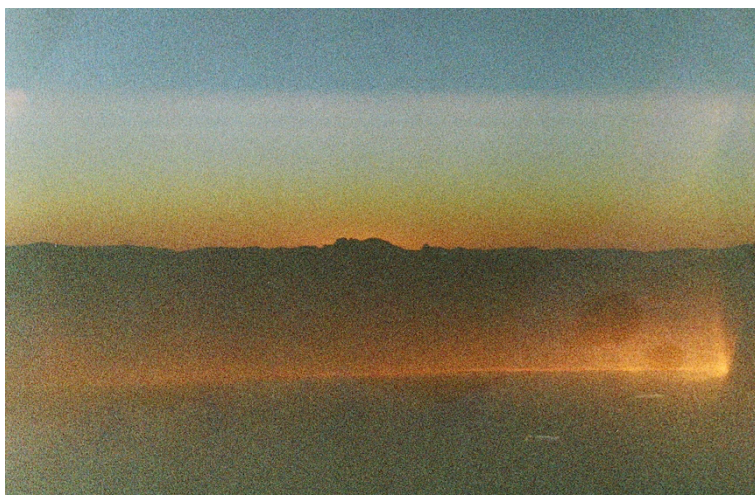
La souveraineté de l'auctorialité et de la signature créative reste très présente au sein d'un processus de reconnaissance auprès de ses pairs, que ce soit dans un milieu artistique ou académique. Même si des méthodes participatives comme celles de l'autoethnographie collaborative permettent d'affaiblir des dynamiques de pouvoir (Lapadat 2017) par leur volonté d'horizontalité, le système et les publics exigent toujours une dénomination officielle. Malgré

l'effort revendicateur d'implication de Delphine au sein de ma maîtrise, des créations et des recherches, il va de soi que mon mémoire sera toujours uniquement signé de mon nom et que le diplôme associé fera partie de mon statut social et de mon parcours personnel. La profonde remise en question de l'auctorialité et la légitimation de pratiques collaboratives sont très difficiles à faire valoir, au vu du poids des savoirs considérés académiques et du contexte culturel actuel qui favorise le culte des célébrités et des sommités (Dahl 2017). Il ne s'agit pas ici d'une volonté radicale de suppression de l'auctorialité d'une œuvre, mais plutôt de voir en quoi elle peut devenir une source de conflit à négocier, une problématique à la fois suscitée par les enjeux d'une autoethnographie collaborative et à la fois approfondie à travers le processus. L'idée d'une autorité partagée pour décentrer la voix univoque scientifique me semble être une alternative intéressante pour pallier une pensée trop polarisante. Dahl propose par exemple de déplacer et de morceler l'autorité à travers des allers-retours dialogiques: « Actively aiming to decenter the scientific voice opens up ways of remaining humble and moving in and out of different positions of authority in a conversation » (Dahl 2010: 158). Ces allers-retours dialogiques se retrouvent particulièrement dans la trame sonore de l'espace 2 de l'installation, dans laquelle les voix de Delphine et la mienne se confondent. La bande sonore mélange également nos deux écritures : des textes personnels originaux rédigés par Delphine ainsi que mes réflexions autoethnographiques que la dimension orale fusionne, rendant impossible l'identification des écrits.

Dans leur ouvrage *Collaborative Autoethnography* (2012) Chang, Ngunjiri et Hernandez établissent une différence entre une autoethnographie collaborative complète et une autoethnographie collaborative partielle. Selon leur classification, ce projet s'apparente à une collaboration partielle dans laquelle toutes les participantes (Delphine et moi-même) s'engagent dans certaines étapes de pré-écriture mais seule la chercheuse principale rédige (moi). Cette partialité est rendue possible par la méthode protéiforme d'une autoethnographie

collaborative qui, au sein d'une recherche-création, permet de créer un nouvel espace de possibles, d'exploration (Rouleau 2016 : 100). Ainsi, c'est en adoptant une méthodologie collaborative qui se concentre sur les enjeux éthiques d'une représentation que je peux réfléchir les rapports de pouvoir en jeu au sein d'une pratique artistique.

*



4 - La recherche-création : le processus créatif comme recherche

S'il s'agit « d'un voyage, d'une route à faire, mais dont nous ne connaissons au départ ni toutes les étapes ni même, le plus souvent, la destination » (Boutet

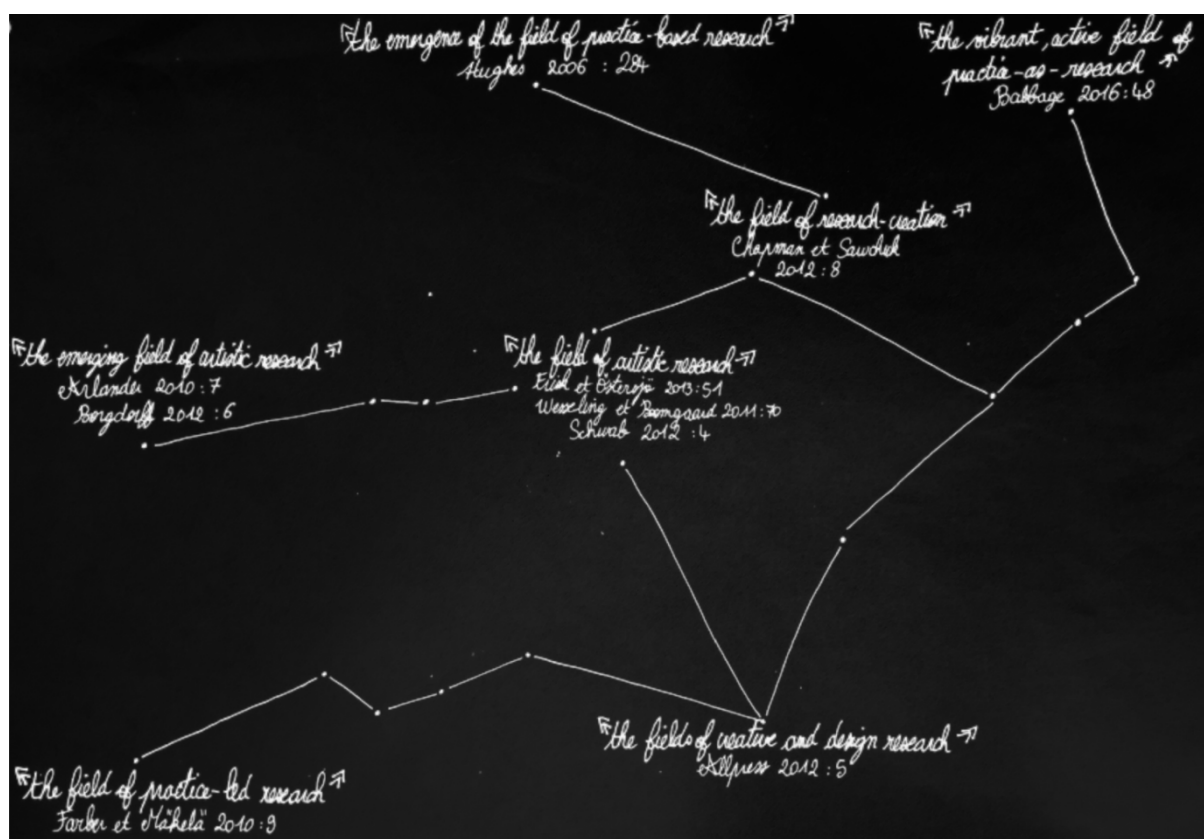
2018 : 298), s'engager dans un processus de recherche-création est une épreuve sinueuse et imprévisible. La recherche, en tant qu'artiste, s'apparente à « un saut dans l'inconnu, [...] une question posée à l'univers » qui demande une méthodologie flexible capable d'accompagner une démarche fluctuante. La richesse de cette démarche se situe dans le paradoxe que semble susciter les deux termes, « création » et « recherche ». Ces deux pratiques fonctionnent ici ensemble à travers des allers-retours rhizomatiques qui, par ce fait, participent à une déhiérarchisation des savoirs (Boutet 2018). La recherche-création légitime la pratique artistique au même titre que la recherche universitaire, qu'elle affirme compatibles et surtout interdépendantes (Gosselin et Le Coguiec 2009). Cependant, la connaissance produite par la recherche-création reste un objet de débat dans la littérature savante (Boutet 2018) qu'il s'agit encore de justifier. Malgré une définition à laquelle elle résiste, on retrouve au sein de quelques textes méthodologiques, des caractéristiques récurrentes qui me permettent de la cerner, sinon l'effleurer, du moins y trouver des éléments clés pour mon projet.

4.1 La pluralité d'une pratique difficile à définir

Au sein d'un contexte académique, une démarche définitoire reste un passage obligé lors de l'émergence de nouveaux savoirs, puisque leur développement récent ne peut pas les légitimer. À cet effet, une doctorante (Cynthia Noury) et son directeur de thèse de l'École des médias de l'UQÀM (Louis-Claude Paquin) publient en 2018 : *Définir la recherche-crédation ou cartographier ses pratiques ?* ; un article précieux qui, tout en posant les jalons d'une pratique dont la définition est réclamée, permet au contraire d'en faire émerger un paradoxe.

L'apparition récente de la recherche-crédation s'explique par l'inscription nouvelle d'artistes au sein d'études universitaires supérieures. Cette entrée académique de la pratique artistique s'inscrit parallèlement au sein d'un « tournant pratique » (Paquin et Noury 2018 : 7) qui marque les sciences humaines au début des années 2000. Dans ce contexte, la revendication de pratiques performatives permettrait de pallier la critique post-structuraliste du langage qui a occasionné la crise de la représentation de la recherche qualitative (Berbery, cité par Paquin et Noury 2018 : 5), comme évoquée plus haut (voir 3.2). Cette critique des anciens paradigmes logocentriste et moderniste (Smith et Dean, cité par Paquin et Noury 2018 : 7) refuse de continuer à considérer le langage comme étant neutre ou objectif, puisqu'il s'inscrit toujours dans « des régimes de pouvoir particuliers qui produisent, reproduisent et désactivent certains discours par rapport à d'autres » (Berbery, cité par Paquin et Noury 2018 : 5). Au contraire, en expérimentant des pratiques d'écritures analytiques créatives, je n'impose pas d'interprétation univoque mais « [je] montre la multiplicité, le chevauchement et la complexité par des récits polyvocaux, dialogiques, juxtaposés, composites ou visuels » (Berbery, cité par Paquin et

Noury 2018 : 6). Ainsi, la recherche-création constitue pour certain.e.s.¹¹ un domaine à part entière de la recherche en art :



(cette « constellation de savoirs » est librement inspirée de la constellation du signe du zodiaque de la Vierge traversée par le Soleil du 23 août au 22 septembre)

En revendiquant des lectures plurielles de réalités multiples et complexes, le champ des possibles ouvert par la création peut sembler infini et l'existence même de la recherche-création peut alors paraître paradoxale, comme l'exprime Gosselin : « [a]lors que la création artistique amène à engendrer des symbolisations appelant des lectures plurielles, diversifiées, la recherche amène à engendrer des symbolisations, et notamment des discours, appelant des

¹¹ Cette énumération des différentes formes sous lesquelles le concept de « recherche-création » apparaissent dans des pratiques diverses, se retrouve dans le texte de Paquin et Noury (2018). Afin de faire un parallèle entre le propos de leur article et l'article de Lancri intitulé « *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi* » (2006) que l'on verra au point 4.2, j'ai décidé de proposer une « constellation de savoirs » afin de cartographier les références. Pour plus de clarté, voici les références en question : « the fields of creative and design research » (Allpress 2012 : 5), « the emerging field of artistic research » (Arlander 2010 : 7 ; Borgdorff 2012 : 6) « the vibrant, active field of practice-as-research » (Babbage 2016 : 48) , « the field of research-creation » (Chapman et Sawchuk 2012 : 8), « the field of practice-led research » (Farber et M  kel   2010 : 9), « the emergence of the field of practice-based research » (Hughes 2006 : 284) « the field of artistic research » (Frisk et   stersj   2013 : 51 ; Schwab 2012 : 4 ; Wesseling et Boomgaard 2011 : 70).

interprétations plus convergentes » (Gosselin 2006 : 23). Ainsi, à quel point une définition traditionnelle reste-t-elle pertinente pour une méthodologie qui prône la porosité des disciplines et conteste l'intangible ?

À partir d'une analyse étymologique du verbe « définir » Paquin et Noury affirment qu'aujourd'hui, *définir* c'est *instituer* un statut théorique à une chose ou un phénomène en l'élevant au rang de concept abstrait, excluant alors son contexte et sa matérialité (2018 : 2). À ce propos, Pierre Paillé y voit « une démarche de clôture, une certaine forme d'enfermement, de délimitation rigide d'un univers » (Paillé cité par Paquin et Noury 2018 : 2). Définir la recherche-crédation en tant que pratique mènerait dès lors au paradoxe suivant :

[S]i d'un côté *définir* c'est gommer la matérialité, la vitalité, la concrétude, la situation d'une chose ou d'un phénomène et que de l'autre une pratique est une activité incarnée et inscrite dans une configuration matérielle singulière, comment alors prendre en compte la diversité d'une pluralité de pratiques qui se réclament de la recherche-crédation ?
(Paquin et Noury 2018 : 7)

Selon iels, la résolution de ce paradoxe demanderait un changement d'attitude épistémologique : abandonner la démarche définitoire au profit d'une démarche cartographique, considérant que le schème cartographique relève :

[D'] une pensée « spatialisée » et « spatialisante » [...] une pensée des différences irréductibles plutôt que de l'unification sous des principes et des lois ; une pensée qui n'appréhende les phénomènes que par leurs manières multiples de se disperser dans des rapports extérieurs, et non en les rassemblant dans l'intériorité d'une essence ; une pensée qui affirme la répartition des distances et la coexistence des hétérogènes plutôt que leur subsumption sous des rapports d'identité.
(Sibertin-Blanc cité par Paquin et Noury 2018 : 7)



À défaut de définir, *cartographier* permettrait ainsi de mieux appréhender et rendre compte à la fois de la diversité et des singularités des pratiques de recherche-crédation. La carte étant considérée non pas comme un outil de représentation de la réalité, mais plutôt comme « un opérateur d'exploration et de découverte créatrice de réalités nouvelles » (Sibertin-Blanc, cité par Paquin et Noury 2018 : 8).

Sans nécessairement chercher à *définir* précisément ma pratique de la recherche-crédation, l'interprétation des liens entre « création » et « recherche » que nous offre la professeure Danielle Boutet dans son article : *La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi* (2018) peut cependant me permettre de mieux la cerner. Non seulement la création et la recherche sont interdépendantes, mais ensemble, elles créent une réflexivité qui opère à la fois sur la pratique artistique et sur l'expérience de soi en tant qu'artiste :

[L]a recherche et la création sont concomitantes et consubstantielles, installées dans le prolongement l'une de l'autre – la recherche englobant la création tel un nuage réflexif autour d'un ensemble d'objets, d'idées, d'actions et d'affects. Cette recherche réflexive agit autant sur la création que sur l'artiste, aussi sûrement que la création elle-même agit sur l'être de l'artiste.

(Boutet 2018 : 292)

Ainsi, par sa singularité et sa flexibilité, la recherche-création échappe aux modèles pratiques et méthodologiques traditionnels. Bien qu’il doive répondre à certaines exigences académiques, le mémoire de recherche-création « n’a guère de modèle [...] et ne saurait en avoir, parce qu’[il] se doit d’en dénombrer autant qu’il existe de chercheur[e.]s » (Lancri cité par Boutet 2018 : 297). Il s’agit alors d’inventer son propre mode opératoire, dont la richesse repose sur son originalité.

*

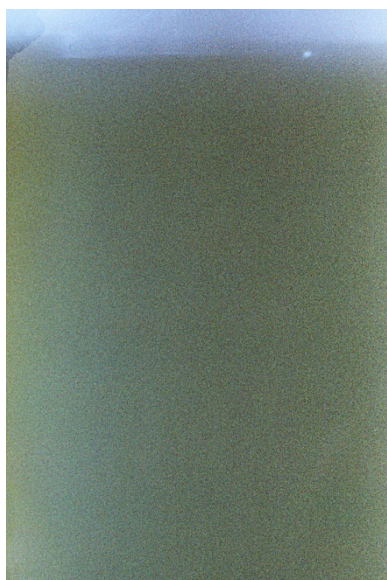
4.2 Travailler en étoile, la structure protéiforme d’un mémoire universitaire de recherche-création

La forme universitaire d’un mémoire de recherche-création est discutée par Danielle Boutet dans le chapitre *La recherche instaurative* de son texte qui nous offre une énumération de caractéristiques concrètes. Rédigé à la première personne, ledit mémoire présente une œuvre dont la dimension réflexive dépasse l’œuvre sur laquelle elle porte, une « méta-œuvre » (Boutet 2018 : 301), à travers « la voix inimitable et le style singulier de son auteur, celui-ci déployant même des qualités littéraires et philosophiques » (Boutet 2018 : 301).



Puisque le processus de recherche est perçu comme un « chemin de révélation et de réalisation » (Boutet 2018 : 301), sa présentation se fera sous forme narrative, ou du moins, comme un récit de voyage, avec cette particularité que le récit fait partie intégrante de la création.

C'est ainsi que mon mémoire propose un poids égal entre l'écriture textuelle et les images photographiques, elles-mêmes accompagnées d'extraits sonores issues de mon installation. Cette proposition s'inscrit dans une volonté de *queeriser* la recherche académique en luttant contre la hiérarchie « académie/artiste » et permet ainsi de créer d'autres dimensions dans lesquels le.a lecteur.trice est un.e collaborateur.trice, comme l'explique Ulrika Dahl :



[...] try and undo the implied hierarchies between the 'academic'/text and the 'artist'/image. and rather than letting images 'illustrate' text, or text 'explain' images, (...) we labored to make them work together, with a hope for an added, less tangible, dimension in which the reader is another (imagined) collaborator.

(Dahl 2010 : 159)

Certaines images ne peuvent pas être expliquées par des justifications mais appellent plutôt à l'interprétation subjective dans leur potentiel évocateur. De même, les mots sont parfois difficiles à trouver et il m'apparaît plus pertinent de laisser les images parler par elles-mêmes, pendant le processus de rédaction de mon mémoire.

L'expérience de l'étape de rédaction apporte ainsi elle-même des éclairages nouveaux sur la création dont il est question et sur l'intériorité de l'artiste-chercheuse (Boutet 2018). Plus précisément :

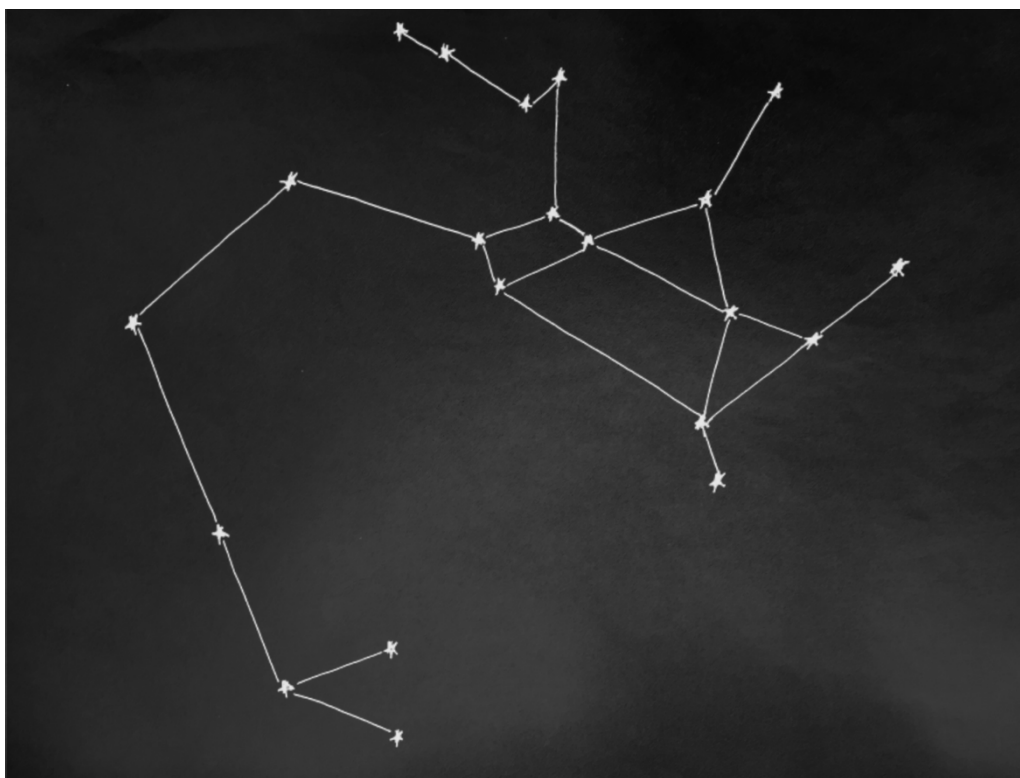
C'est l'expérience d'un agrandissement intérieur, d'un éclaircissement en soi lorsque, soudain, quelque chose fait sens dans notre esprit. [...] Cette expérience sera probablement intellectuelle en premier lieu, mais elle aura aussi des réverbérations émotionnelles, existentielles et praxéologiques. [...] Savoir appelle une expérience d'intimité avec ce qui est su, implique qu'une rencontre a fait sens et a laissé un héritage tant sensible qu'intellectuel.

(Boutet 2018 : 301-302)

L'écriture, omniprésente à toutes les étapes de la recherche et enjeu central lors de sa retranscription (rédaction du mémoire), devient dès lors une « écriture de soi », à travers laquelle « les mots sont quelque chose en train de se produire » (Low cité par Boutet 2018 : 301). Mon mémoire s'est ainsi constitué à travers les résonances imprévisibles des *récits de moi* rédigés au sein de mon carnet de bord autoethnographique, de la sélection des propos dialogiques de Delphine et moi pour la création sonore de l'espace 2 de l'installation et de la retranscription de mes recherches théoriques. La chercheuse féministe Laurel Richardson est l'une des premières à affirmer que l'écriture n'a pas uniquement vocation à communiquer les résultats d'une recherche, mais qu'elle devient une méthode de recherche en soi (Richardson cité par Paquin et Noury 2018 : 5). Au lieu d'accepter une voix omnisciente imposée par une écriture scientifique qui remplacerait la nôtre, elle prône plutôt de « nous donner l'autorité sur notre compréhension de nos propres vies » (Richardson, traduit par Paquin et Noury 2018 : 5). Cette exploration alternative de mise en forme textuelle se mêle très bien à une recherche-crédation protéiforme.

Ainsi, l'articulation entre les recherches et les créations sur laquelle s'appuie *et c'est ainsi que je m'horizontalise* s'est constituée par le bricolage progressif et successif de lectures, d'influences, de conversations, d'expérimentations, d'errances spatiales, de remises en question, poussant toujours plus loin mes réflexions, en quête d'un possible, d'un ailleurs. Le projet s'est construit et déconstruit au fil des rencontres, s'est constitué « en étoiles » pour reprendre les propos poétiques de Jean Lancry dans son texte : *Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi* (2006). L'auteur insiste sur l'importance « [d']entretoiser » recherche et création jusqu'à en faire un tout indissociable, donnant ainsi toute sa richesse à cette forme d'appréhension de la connaissance (Lancry 2006 : 10-11). Cette démarche, impliquant une part essentielle à la raison et à la démarche scientifique, ne peut s'empêcher d'intégrer une « certaine

dose de doute, pour ne pas dire de nuit » (2006 : 15). Dressant un nouveau parallèle entre le doute et la nuit, Lancri introduit la notion de *dessaisissement* : « ce moment du rejet du projet au profit de ce qui n'advient que dans le trajet » (2006 : 15). Le « passage » de ma pratique photographique collaborative à mon dispositif installatif devient dès lors au cœur de mon projet. La recherche-crédation aurait ainsi la particularité d'accepter de « s'unir à la nuit » afin d'atteindre « l'étoilement » (2006 : 14-20). *Travailler en étoile dans la nuit*, signifie ainsi de laisser le processus advenir, d'affronter le doute et d'accepter le dessaisissement lorsqu'il advient, nous amenant à réaligner nos étoiles, à découvrir et à apprivoiser des constellations qui n'étaient pas dans notre cartographie céleste initiale. Ce mémoire de recherche-crédation relate ainsi les trajectoires étoilées, plurielles, à peine libérées de l'obscurité, d'une constellation qui pourrait toujours s'aligner autrement.



(librement inspiré de la constellation du signe du zodiaque du Sagittaire traversée par le Soleil du 23 novembre au 21 décembre)

Ainsi, la création n'a pas pour vocation d'exemplifier une recherche universitaire, tout comme la recherche académique n'a pas pour but de simplement contextualiser une œuvre qu'il s'agirait de légitimer, les deux se complètent continuellement au sein d'une démarche heuristique circulaire qui permet une augmentation d'existence, une transformation de soi.

4.3 Une dimension heuristique circulaire qui permet une transformation de soi

Si Boutet revient sur l'expression « *recherche-action* » (Gabriot cité par Boutet 2018 : 292), c'est bien parce que l'essence heuristique est au cœur de la recherche-crédation. Ainsi,

[I]l s'agit de recherches dans lesquelles il y a une recherche délibérée de transformation de la réalité ; recherches ayant un double objectif : transformer la réalité et produire des connaissances concernant ces transformations.

(Gabriot cité par Boutet 2018 : 292)

Lorsque l'on s'engage pleinement dans une pratique de recherche-crédation, on éprouve le sentiment d'accéder à un type particulier de connaissance : c'est en me sentant « connaissant[e] », que je comprends que je participe à l'élaboration de savoirs d'un ordre particulier (Gosselin et Laurier cités dans Boutet 2018 : 293). Mais la production « scientifique » d'une recherche-crédation ne peut se comprendre ni se caractériser comme celles des recherches traditionnelles, puisqu'elle est paradigmatiquement différente, comme vu précédemment. Il y a là une compréhension implicite que la pratique génère une forme de connaissance inaccessible autrement : « c'est ce que je fais qui m'apprend ce que je cherche » mentionne le peintre Soulages (Soulages cité par Boutet 2018 : 297). Boutet rappelle ainsi que la recherche-crédation ne génère ni une connaissance préméditée, ni une œuvre d'art autonome et fixe, mais plutôt « une constellation de pensées d'ordre philosophiques, intime, éthiques, etc. » (Boutet 2018 : 293).

Le sens même du terme « connaissance » s'est renouvelé au point où l'on est revenu sur la notion de « savoir » de Michel Foucault afin d'y intégrer la notion de transformation personnelle vécue en tant que « sujet » :

J'emploie le mot « savoir » en établissant une distinction avec « connaissance ». Je vise dans « savoir » un processus par lequel le sujet subit une modification par cela même qu'il connaît, ou plutôt lors du travail qu'il effectue pour connaître. C'est ce qui permet à la fois de modifier le sujet et de construire l'objet.

(Foucault cité par Boutet 2018 : 294)

À l'instar de l'autoethnographie, la recherche-crédation entraîne la chercheuse dans un mouvement de transformation de soi, un processus qui prend en compte les questionnements occasionnés, les savoirs découverts et les directions qu'ils prennent pour s'incarner au sein même de la recherche. C'est en assumant ma singularité et me posant comme témoin de mon processus de recherche-crédation que je peux devenir consciente d'être à la fois celle qui vit les expériences et celle qui les réfléchit. Boutet parle d'une « recherche en première personne » (Depraz ; Vermersch cités dans Boutet, 2018 : 291) qui permet de développer la conscience et la réflexivité personnelle « d'un sujet chercheur ». C'est cette réflexivité, mise au service de sa pratique, qui transforme la recherche, la pratique, la création et l'artiste iel-même :

Parce que son mouvement est essentiellement de nature réflexive, la recherche-crédation prolongera les effets éclairants et agrandissements de la création, augmentant d'autant l'amplitude de la vibration existentielle du créateur et l'envergure de son univers intérieur. [...] En effet, dans la recherche-crédation effectuée par le créateur lui-même on a un effet de rétroaction sur soi, effet voulu ou indirect, qui continue naturellement les fonctions de la création : le fait est qu'il est souvent bouleversé par ce qu'il découvre, bouleversé par ces nouveaux visages de son expérience.

(Boutet 2018 : 303)

La recherche heuristique artistique et la transformation de soi demandent dès lors un cheminement qui accepte les failles, les carrefours, les détours, les *dessaisissements* (Lancri 2006 : 15), les prises de risques, les *découvertes inopinées* (Paquin et Noury 2018 : 1) ; un voyage en quête d'une destination inconnue qui accueille la vie, ses aléas et leurs effets imprévisibles. Mon parcours personnel de maîtrise ressemble ainsi aux méandres énigmatiques d'un dédale brumeux, un périple sinueux que les rebondissements emblématiques de l'année

2020 auront fini par mettre en lumière. Paillé rappelle que la recherche heuristique s'intéresse au *sens* et non à la mesure, à *l'essence* plutôt qu'à l'apparence, à la *qualité* et non la quantité et finalement, à *l'expérience*, et non au comportement (Paillé cité par Boutet 2018 : 298). Afin d'adopter une démarche intuitive et qualitative, la recherche-crédation doit intégrer le champ expérientiel au sein de ses rouages.

4.4 Une intention phénoménologique

L'ouvrage hétéroclite de Pierre Gosselin et Éric Le Coguiec : *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* nous offre une pluralité de points de vue sur cette discipline dont la dimension phénoménologique est au cœur de beaucoup d'entre eux. Ainsi, dès le début de son article, Sylvie Fortin appréhende l'expérience comme matériau de recherche et considère les « terrains de la pratique artistique » (Fortin 2006 : 98) comme des lieux féconds d'exploration. En s'appuyant sur son expérience de praticienne, elle souligne l'importance d'accumuler des traces de son expérience sous diverses formes, devenant dès lors des données « ethnographiques ». Quel qu'elles soient, elles « seront appréhendées comme un matériau, une matière première qui sera traitée et analysée pour capturer *l'art à l'état vif* (Shusterman 1992) » (Fortin 2006 : 101). C'est de cette manière que j'appréhende mon travail à travers l'exercice de co-crédation médiatique avec Delphine. Ce sont toutes les réflexions personnelles, réflexives, collectives suscitées par notre vécu lors de notre expérience de prise d'images que je considère comme matière première, organique, essentielle, et qui nous permettent de mieux comprendre notre démarche. Mais c'est à partir d'une combinaison entre nos réactions corporelles physiques expérientielles et nos réflexions théoriques intellectuelles que se bâtit continuellement cette recherche-crédation.

En effet, Fortin rappelle que :

[L]a corporéité du chercheur, ses sensations et ses émotions sur le terrain, sont reconnues comme source d'information. [...] Pour éviter certains écueils, j'estime cependant que les réactions corporelles se doivent d'être relevées pour ce qu'elles sont : une source d'information partielle qui, en se combinant aux autres types de données, faciliteront la construction de la réflexion du chercheur.

(Fortin 2006 : 101)

C'est en rédigeant ponctuellement des « documents ethnographiques » pendant ces périodes de création en amont et en aval que j'ai récolté des données qui informent et participent à la construction de notre cheminement intellectuel et créatif. Je considère ici le médium photographique comme ayant un statut double : sa forme finale (photographie en tant que matière visuelle) devient une donnée ethnographique à analyser, mais c'est également le processus expérientiel de sa fabrication qui donne lieu à une exploration ethnographique. Ce statut double est encore doublé puisque l'expérience photographique devient elle-même une série de nouvelles données ethnographiques utilisées comme matériau du dispositif installatif. L'analyse discursive d'une image photographique s'attarde souvent à *ce qu'elle donne à voir* et non à *la manière dont elle a été produite*, alors que je considère que c'est justement au sein de son processus de création que s'actualisent des rapports de pouvoir souvent négligés, oubliés, camouflés. L'intention phénoménologique de la recherche-crédation (Boutet 2018) pourrait ainsi servir ma vocation à révéler les relations de pouvoir présents au sein de toute recherche. Rouleau écrit à propos d'une démarche autoethnographique et de recherche-crédation qu'il « s'agit d'une intégration et d'une contextualisation de l'expérience au sein d'une recherche plus large sur les implications sociohistoriques de certaines formations ou structures de pouvoir » (Rouleau 2016 : 98), démontrant ainsi l'omniprésence souvent dissimulée des diverses structures de pouvoir. C'est donc en tant que système en permanente reconstruction et constante interaction avec son environnement que la recherche-crédation s'impose comme

dispositif révélateur de structures implicites de pouvoir, une démarche *autopoïétique* qui octroie à l'artiste une possibilité et une capacité d'agir.

4.5 Une démarche autopoïétique, la recherche-crédation comme moteur d'agentivité

Contrairement à la recherche sur l'art qui observe une œuvre à distance, la recherche-crédation selon Le Coguiec (2009) s'inscrit dans une démarche *autopoïétique* favorisée par son potentiel protéiforme. Selon lui, il s'agit d'un type de recherche qui regroupe à la fois une production théorique et une production artistique, engageant la créatrice dans une pratique réflexive, qui l'implique en tant que sujet et objet au sein de sa recherche (Le Coguiec 2009 : 112). Les types de méthodes sont multiples, cependant, la signification et la compréhension d'une pratique se révèlent souvent *a posteriori* (Le Coguiec 2009 : 117). Je rajouterai qu'elles se renouvellent constamment au sein du processus qui se veut introspectif, flou, fluctuant ; un trajet sinueux et non une ligne droite. Une démarche autopoïétique se caractérise surtout par sa dimension autoréflexive et mouvante, qui repose sur :

L'expérience sensible du monde, revendique un espace d'investigation où la pratique de l'image, des mots, du toucher, de la matière, de la conscience, s'alimente souvent à une sorte de logique intuitive qui laisse place au hasard, à l'accident, et parfois même, au désordre.

(Laurier et Gosselin cités par Boutet 2018 : 297)

Cette notion d'autoformation, octroyant une grande part de décision et d'autocritique pour l'artiste qui se réfléchit tout en réfléchissant sa pratique, l'engage dans une transformation de soi, comme vu en point 4.3. Boutet parle « d'effets existentiels », des agirs réflexifs qui augmentent la conscience et l'expérience de soi :

Ainsi, par nos agirs créateurs sur la matière et le réel, comme par les opérations réflexives et cognitives de nos recherches sur ces mêmes agirs, nous nous « instaurons » existentiellement. Nous nous faisons exister plus intensément ; nous augmentons notre qualité d'existence.

(Boutet 2018 : 290)

La recherche-crédation posséderait ainsi un pouvoir révélateur et instaurateur de réflexions par le fait d'impliquer l'artiste analysant sa propre démarche artistique. Ses réflexions et ses

recherches sur ses propres actions créatrices font elles-mêmes partie intégrante de sa création, et forment « un second niveau d'actualisation des mouvements auto formatifs, [...] une sorte de *méta-art* (Piper 1973) » (Boutet 2018 : 291). Cette « augmentation d'existence » présuppose que l'être humain est animé « d'un mouvement d'autoformation, qu'il se développe et aspire à se développer, physiquement, psychiquement, et qu'il mettra en œuvre des pratiques et des techniques qui assisteront ce dépassement » (Boutet 2008 : 290). J'assume et revendique le parallèle avec ma posture féministe *queer* qui me paraît évident à travers le concept d'agentivité de Butler (1990). L'art étant considéré ici en tant que « comportement anthropologique dont la fonction serait d'actualiser cette autoformation » (Boutet 2018 : 290). Toute cette réflexivité accompagne ainsi un processus de réappropriation personnelle d'un pouvoir interne, qui inscrit l'artiste-chercheuse dans une « pratique de soi » (Foucault cité par Boutet 2018 : 301). Il est ici question du travail que l'on fait sur soi-même autrement qu'en se conformant aux attentes d'une société ou d'une structure qui impose des comportements façonnés ou prescrits, une vocation qui démontre bien ma sensibilité *queer*. La recherche-crédation pourrait ainsi s'affilier à un exercice dans lequel le sujet s'offre comme objet d'étude à découvrir, dans le but de transformer son propre mode d'existence.

Si toutes les exigences et les difficultés de la recherche-crédation reposent sur une dimension heuristique privilégiant l'expérience dans sa logique intuitive et soutenant une approche phénoménologique au sein d'une démarche originale et singulière (Gosselin et Le Coguiec 2009), c'est bien pour converger vers un intérêt spécifique pour la chercheuse qui s'y attèle (sinon à quoi bon tout cela ?). En créant et en approfondissant constamment mes recherches, mes réflexions, l'artiste-chercheuse que je suis peux activer mon *agentivité*, ma capacité à agir, à transformer le monde, les choses, la matière, à reprendre possession de ma subjectivité expérientielle. Comme l'explique Fassin en reprenant les propos de Foucault, ce rapport particulier à soi n'est pas une simple conscience de soi, mais plutôt :

[Une] constitution de soi comme « sujet moral », dans laquelle l'individu circonscrit la part de lui-même qui constitue cet objet de pratique morale, définit sa position par rapport au précepte qu'il suit, se fixe un certain mode d'être qui vaudra comme accomplissement moral de lui-même, et, pour ce faire, agit sur lui-même, entreprend de se connaître, se contrôle, s'éprouve, se perfectionne, se transforme.

(Foucault cité par Fassin 2013 : 70)

Cette perception de soi comme acteur du monde et initiateur de réflexions rejoint ainsi le concept d'*agentivité*, enjeu central de ma posture politique. Mon agentivité artistique s'est ainsi activée et développée au sein de mes diverses pratiques. C'est en tant que méthodologie intuitive qui considère le processus créatif comme recherche académique que la recherche-crédation m'a permis d'inclure ma pratique photographique collaborative au sein de ma conception installative. Ce moteur d'agentivité et de transformations de moi vient ainsi se joindre à ma posture critique et autoréflexive féministe *queer* afin de devenir une forme de résistance.

*

*« D : Puis j'aime tellement les photos où on dirait que je gravis le mur blanc.
Je veux comme passer et voir ce qu'il y a en arrière de ce carré.*

D : Je lâche prise et je tombe du carré.

J : ouais

*D : comme, le carré est rien si t'es pas d'dans
c'est l'espace qui t'engouffre.*

*J : Mais si t'es pas dedans tu disparaîs aussi parce que
t'es dans le noir complet. »*

(Locas et Blondeau 2020)

5 - La mise à nu des rapports de pouvoir à travers une pratique photographique autoethnographique collaborative

Développées depuis le début de mon entrée à la maîtrise, nos expérimentations photographiques m'ont amenée à réfléchir au pouvoir et aux différents rapports de force en jeu que nous actualisons, Delphine et moi, à travers nos positions de photographe-photographiée ainsi que ceux qui teintent la relation que nous entretenons avec les images représentant des

corps. D'emblée, cette prise en compte de nos rapports de force fut un moteur de création qui nous a amené à concevoir l'espace comme un *safe(r)space* afin de réfléchir à l'éthique de notre démarche. Cette exploration nous a mené à un paradoxe identitaire qui a teinté notre pratique et nous a informé sur l'impact du pouvoir des normes sociales sur nos propres représentations corporelles. Finalement, notre collaboration met en lumière des *transformations de soi*, des échecs, qui, appréhendés comme des résistances créatives, m'ont amenée à m'éloigner de cette pratique photographique pour conceptualiser le dispositif installatif au centre de cette recherche-crédation.

« D : En ce qui concerne notre rapport entre photographe et photographiée,

c'était comme un safe[r] space »
(Locas 2020)

5.1 L'élaboration d'un *safe(r) space* à travers l'espace photographique

Au sein d'une démarche *queer* anti oppressive qui réfléchit l'éthique, nous avons décidé ensemble, Delphine et moi, d'instaurer un climat de confiance afin de questionner nos positions respectives et de convoquer nos vulnérabilités au sein d'*espace-temps* sécuritaires. Cette intention s'inscrit dans la notion de « *safe(r) space* », un espace qui reconnaît l'individu dans son unicité, définit en 2019 par la Commission de la santé mentale du Canada¹² comme suit : « A safer space is a supportive, non-threatening environment where all participants can feel

¹² <https://mentalhealthcommission.ca/English/media/4206>

comfortable to express themselves and share experiences without fear of discrimination or reprisal. ». Je choisis volontairement le terme « safer » au détriment du terme inconditionnel « safe » puisque j’appréhende le concept même de sécurité comme relatif selon l’individu et son expérience personnelle faite du monde. De plus, je ne souhaite pas inscrire ma démarche dans une idéalisation utopique du réel : je ne prétends aucunement créer des environnements entièrement sécuritaires, mais j’assume plutôt de prendre en compte leur limites et les éléments que je ne peux pas contrôler, afin de les améliorer du mieux possible : « [b]y acknowledging the experiences of each person in the room, we hope to create as safe an environment as possible. » (MHCC¹³ 2019).

Nous avons ainsi adopté des stratégies sécuritaires et bienveillantes : prendre le temps d’exprimer nos complexes corporels et nos insécurités respectives, choisir des lieux dans lesquels nous étions à l’aise de prendre des risques, s’entendre sur des solutions de repli, ne jamais prendre pour acquis la notion de consentement, etc. C’est en priorisant une relation de confiance qui encourage l’exploration de la vulnérabilité qu’une telle collaboration puise sa force et sa richesse, comme le rappelle Lapadat : « The greatest strength of collaborative autoethnography, perhaps, comes from its focus on relationship building through shared vulnerability, flattening hierarchies, and establishing trust » (Lapadat 2017 : 600). Ainsi, nous avons pu découvrir nos propres oppressions systématiques subies en intégrant des situations personnelles vécues comme celles de violences à caractère sexuel, des situations de harcèlements ou encore des drames psychologiques : « Shared experiences reveal systematic oppression and cultural scripts, which can be better understood through multiple lenses on the

¹³ <https://mentalhealthcommission.ca/English/media/4206>

individual and shared aspects of those experiences » (Geist-Martin et al. cité par Lapadat 2017 : 599).

C'est en participant à un processus artistique, en appréhendant notre vécu comme des données ethnographiques à partager que l'on dépasse la narration d'un récit personnel pour mieux le comprendre : « Therefore, an advantage of collaborative autoethnography is to broaden the gaze from the lonely traumas of the self to locate them within categories of experience shared by many » (Geist-Martin et al. cité par Lapadat 2017 : 599).

Adopté au sein d'un processus artistique, le *safe(r) space* devient ainsi une invitation au déploiement de notre potentiel d'agentivité au sein d'une démarche de réaffirmation de soi. À ce titre, Milon perçoit l'art photographique comme un « espace de possible » (Milon 2011) : un espace incertain qui possède en soi une capacité de transformation. Cette vision de l'espace au sein de la photographie corporelle permet de concevoir le corps photographié comme un corps en puissance, en devenir, qui refuse une identification fixe afin de privilégier la possibilité d'une infinité de variations. La photographie a en effet cette particularité d'offrir un espace ambigu, un continuum entre le public et le privé. Soulages affirme que c'est cette ambiguïté

qui permet une négociation du rapport de pouvoir à son propre corps, comme objet de regard (2011). L'image et le regard (réel et fantasmé) deviendraient ainsi un miroir dans lequel il est possible de remettre en question certains rapports de force (Soulages 2011).

« D : Tsé vu que t'es le sujet, d'habitude l'attention est sur le sujet,

ça te donne du pouvoir,

quand t'es consciente que c'est toi qui habites le cadre,

tsé oui toi tu as un rôle immense dans comment tu vas cadrer, ton angle [...]

l'aspect technique de l'argentique.

Mais pour moi c'est très égal.

Moi je remplis l'espace

*puis j'suis le sujet faque j'ai beaucoup de poids dans ce qui va se passer dans la photo
mais toi aussi tu as beaucoup de poids là-dedans.*

Dans le fond la réponse c'est que les deux ça l'a tellement d'influence. »

(Locas 2020)

La session photographique dans le désert californien de février 2020 dernier est emblématique de notre pratique et en marque à la fois l'apothéose et la fin. C'est la raison pour laquelle elle est autant présente au sein de ma création. Ayant réussi à établir un lien de confiance depuis trois ans et à adopter des stratégies sécuritaires, nous avons l'ambition de confronter

l'attraction photographique du corps à la puissance des grands espaces californiens au sein d'un voyage initié par une anecdote musicale chère à Delphine : *Drinking in L.A. at 26* de Bran Van 3000¹⁴. Ce voyage est d'autant plus symbolique qu'il reste notre dernier lieu parcouru avant la pandémie mondiale de 2020.

« J : Prendre des poses sans que je ne t'en impose,

cadrer puis trouver des formes dans le paysage. »

(Blondeau 2020)

L'imaginaire des paysages désertiques du Joshua Tree National Park nous habitait toutes les deux et fut plus impressionnant que nous le pensions. Cette ultime séance photographique fut à la fois animée par un désir artistique commun et teintée d'attentes respectivement différentes, devenant finalement un réceptacle de tensions accumulées tout au long de notre pratique, dû notamment à des rapports de force omniprésents, qui résistent, malgré tout. Le consentement est insaisissable, le poids de la prise d'image pesant, le pouvoir de l'espace imprévisible, la représentation corporelle incontrôlable, les rapports de force inaltérables ; le corps résiste à sa désexualisation, l'espace à sa captation.

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=mrVB4i3BaRs&ab_channel=Audiogram

« Dans le désert de Mohave, il n'y a pas d'eau pour se réunir et y baigner nos corps.

Tout est sec et tout veut s'enflammer.

Sur la Terre douce et chaude je m'allonge. »

(Locas 2020)

Pour une expérience sensorielle approfondie, je vous propose d'écouter la trame musicale d'Organ Mood (2019), une chanson qui m'a accompagné pendant ce voyage et qui m'a profondément marqué lorsque j'ai reçu le négatif argentique d'une des photographies :

https://www.youtube.com/watch?v=X7grAMWr8eU&ab_channel=DareToCareRecords

À l'image de toutes relations humaines, les modalités fluctuent, nous dépassent, le *momentum* est précis. Dès les prémices photographiques, notre démarche fut floue, vaporeuse, confuse afin de privilégier une démarche intuitive et spontanée. Malgré une posture *queer* anti oppressive, les rapports de pouvoir sont omniprésents et nous en avons pris conscience à travers notre pratique photographique. Ma volonté initiale, celle de vouloir déconstruire les rapports de force entre photographe et photographiée, s'est ainsi révélée impossible. De plus, les normes sociétales sur la représentation corporelle sont pesantes et inaltérables, elles se matérialisent dans notre pratique, malgré toutes nos résistances.

« D : *Au début t'essaie de comprendre en restant tellement collé que tu comprends rien...*

D : *(haut) ... puis plus que tu comprends que dans le fond mon corps est comme ...*

D : *ça dépend tellement de ce qui l'entoure, autant la sphère sociale,*

Qui est symbolisée par justement l'environnement végétal. »

(Locas 2020)

5.2 La matérialisation du pouvoir des normes sociétales sur la représentation corporelle

Ainsi, animée dès les prémices de cette pratique d'une intention politique et esthétique, je pensais parvenir à défaire les rapports de pouvoir genrés corporels qui conditionnent nos identités et nos représentations visuelles. Mon désir premier était de proposer des alternatives à la féminité dans un contexte hétéronormatif, briser les standards corporels, déformer, altérer, résister. Même si Delphine connaît mon esprit critique, j'ai voulu la laisser libre dans ses choix de poses, libre d'expérimenter son corps dans l'espace, sans jamais lui donner d'indication claire ni d'ordre quelconque, tout en espérant qu'elle choisisse d'incarner les mêmes convictions politiques féministes *queer* que les miennes. Instinctivement, j'ai voulu effacer ma position de pouvoir (celle de la photographe qui décide) et lui laisser expérimenter pleinement son agentivité, pensant que ce serait la meilleure attitude à adopter.

*« D : J pense que c'était l'une des choses les plus difficiles pour moi :
mais qu'est-ce que je fais avec mon corps ? »*

(Locas 2020)

Cette dialectique est profondément ancrée dans ma manière de rechercher et de créer : proposer une liberté tout en espérant au fond de moi une orientation précise sans la mentionner (nous retrouverons cette philosophie à travers la trajectoire géographique proposée dans l'installation).

À travers cette démarche, j'ai l'impression d'affaiblir un rôle actif que j'ai du mal à assumer au profit d'une position d'observatrice. J'ai ainsi pu remarquer qu'il était parfois difficile pour Delphine d'adopter des poses qui ne la mettait pas nécessairement en valeur et j'en ai conclu que son regard était encore conditionné par les images hégémoniques qui valident les normes corporelles dominantes. De même, j'ai pris conscience que le mien était également façonné par un imaginaire genré incorporé depuis toujours impactant ma manière de représenter un corps. En effet, certaines photographies représentaient exactement ce contre quoi je voulais lutter.

Peu à peu s'est dessiné un paradoxe qui me hantait et dont je n'arrivais pas à me défaire : dois-je prôner un *body-positivisme* et forcer le corps à se déformer afin de résister à nos perceptions formatées au risque de dénaturer le lien de confiance avec Delphine, ou plutôt prioriser son agentivité et sa liberté de construire sa représentation au risque de créer des images qui ne reflètent pas nécessairement ma vocation critique ?

Je ne savais plus moi-même comment considérer un corps, comment le cadrer, comment le représenter et quelles en étaient les significations. De quelles normes parlions-nous, comment les défaire, comment ne pas les réactualiser, devons-nous au contraire les revendiquer ? Était-ce nous qui incorporons des normes genrées ou le contexte socio-politique dans lequel nous avons évolué qui nous l'impose ?

La juxtaposition constante entre le *soi* et le contexte culturel est un élément essentiel d'un travail autoethnographique, intensifié ici par la dimension collaborative, nous rendant ainsi *context-conscious* dans une confusion paradoxale et floue. Les propos d'Anderson s'avèrent à ce titre très pertinents pour décrire notre pratique photographique :

Back and forth autoethnographers gaze, first through an ethnographic wide-angle lens, focusing outward on social and cultural aspects of their personal experience; then, they look inward, exposing a vulnerable self that is moved by and move through, refract, and resist cultural interpretations ... As they zoom backward and forward, inward and outward, distinctions between the personal and cultural become blurred, sometimes beyond distinct recognition.

(Anderson 2006 : 378)

Persévérer à essayer de trouver des réponses précises à ces questionnements ne fait pas avancer la pratique, au contraire il s'agit plutôt de les identifier, les révéler et de les intégrer au sein d'une pratique artistique élargie.

Cette tension dialectique témoigne encore du pouvoir des normes sur les représentations corporelles. La thèse de Joseph Mavi démontre que la fonction de l'image est primordiale dans la fabrication du regard et de la relation que nous entretenons avec l'image. Plus précisément, comme l'affirme Laura Mulvey, l'acte de produire une représentation corporelle féminine s'inscrit toujours dans la reproduction du *Male Gaze* peu importe le médium et implique toujours un regard genré immuable : l'image de la *femme* reste et restera une projection des

désirs masculins hétérosexuels (Mulvey, 1993). Dahl précise même que « femininity is nothing but surface; the visual construction of women as desirable objects for the male gaze » (Tyler cite par Dahl 2017 : 48).

« D : Exact. Quand tu y penses, t'es comme j'ai juste envie d'être un bloc, difforme ...
puis comme, pas représenter rien ... pause ...

*C'est comme si le corps n'existait quasiment plus, en tant que tel,
puis il prend toute la place en même temps.*

*Outre le corps il y avait du noir et du blanc,
y'avait rien de concret dans l'image,
autre que la parcelle de corps que tu vois. »
(Locas 2020)*

5.3 L'échec photographique, une résistance médiatique

Finalement, comme le rappelle Solomon-Godeau (2016) l'enjeu n'est pas de produire une *bonne* ou une *mauvaise* représentation corporelle, ce qui ne ferait que tourner nos réflexions en rond et actualiserait l'essentialisation d'un débat auquel je n'ai pas l'intention de prendre part. Malheureusement, je me trouve dans l'impossibilité de sortir de ce questionnement puisque cette pratique s'inscrit dans un système normatif binaire qui vient toujours refaire *surface* :

[w]hile the subject/object distinction is itself an inherent problem of the liberal paradigm, the gendered technologies of representation that are employed in research have been central to upholding that dichotomy.

(Dahl 2010 : 159)

Tout comme les rapports de force induits par les positions d'une photographe et de la personne photographiée ou encore les rapports de pouvoir de la réception photographique dont je veux me défaire. Solomon-Godeau affirme que « l'objectivation et la spectacularisation inhérente aux modes documentaires traditionnels contribuent à fixer l'Autre dans la position de l'altérité, tout en favorisant chez le spectateur un rapport presque voyeur » (2016 : 230).

Je me suis longtemps questionnée sur la manière la plus représentative de rendre compte de cette pratique photographique. Est-ce qu'elle devrait être la forme finale de création de mon projet de maîtrise en études cinématographiques ? Comment présenter les photographies alors que le résultat m'importe moins que le processus que nous avons vécus, Delphine et moi ? Comment faire converger la pluralité d'une pratique pour lui donner sens ? Selon moi, le média photographique perd de sa pertinence ici car il est trop fixe, rigide, manifeste ; il devient une trace expérientielle qui ne peut pas dévoiler son contexte de production, qui réactualise des projections genrées que ma pratique ne cesse de refuser.

Solomon-Godeau rappelle que :

[c]e qui est en réalité le résultat d'une histoire, d'une politique ou d'un système complexe de causes variées se trouve figé dans une image, dans un spectacle, dans un fragment décontextualisé qui met de côté la question de la réparation structurelle plutôt que celle de la réponse privatisée.

(Solomon-Godeau 2016 : 230)

J'ai préféré suivre l'intuition que ma pensée critique pourrait s'épanouir au sein d'un autre médium, qui me permettrait de questionner les constructions ontologiques d'une image de manière plus approfondie, d'atteindre l'abstraction tout en proposant une expérience corporelle inspirée de celle que j'ai vécu. À l'image de Laura Mulvey qui se dirige vers un cinéma non-

narratif, (1993) je renonce ici à l'image bidimensionnelle photographique pour privilégier un élargissement de ma pratique visuelle.

Assumer une dimension lacunaire, revendiquer les échecs qui ont arpenté et teinté ce voyage et proposer un dispositif installatif qui questionne l'image sans jamais la montrer est la direction qui me paraît ainsi la plus signifiante pour moi. Cette résistance s'inscrit ainsi à la fois dans mes réflexions sur les rapports de pouvoir au sein d'une pratique artistique et à la fois s'incarne à travers ma volonté première de créer une image sans réactualiser certaines normes corporelles associées au corps féminin.

Comme le rappelle Foucault dans son ouvrage *La volonté de savoir*, là où il y a du pouvoir, il y a résistance (Foucault 1976). Dans le prolongement d'une démarche de recherche-crédation, j'ai appréhendé ces résistances comme un potentiel créatif qui m'a ainsi amené plutôt à me tourner vers un dispositif installatif me permettant de prolonger ma volonté de transformer le regard.

*« Bien droite, je ne bouge plus, je me suis installée.
Même toi ne me fais plus interférence.*

Il n'y a plus aucune place autre que la mienne ;

celle au soleil.

*Je ne vois pas tout mais on ne me voit jamais très bien non plus.
De toutes façons, la répétition me ressemble.*

*Surtout rendez-moi encore plus laide.
Être une tâche dans tout ce gris.
Et surtout laissez-moi en suspens.*

Et c'est ainsi, immobile, que je découpe la toile de fond. »

(Locas 2020)

*

6 - Un dispositif immersif cinématique qui interroge et déconstruit le phénomène de la vision

Bien que l'installation n'ait aucune visée strictement cinématographique et ne présente pas d'élément technique comme un casque de réalité virtuelle ou de projections d'images audiovisuelles habituelles, elle démontre une dimension *cinématique* et rejoint la volonté de transformer le regard. L'image n'est plus une surface à regarder, elle prend une dimension *spatiale* pour devenir un seuil à franchir. Regarder une image autrement afin de s'échapper de certains rapports de force médiatiques remet en question le processus physique même de la

vision. Il devient alors pertinent de convoquer un dispositif immersif au sein d'un contexte institutionnel afin de *voir autrement*. Finalement, cette remise en question scientifique et formelle alimente ma posture féministe *queer* qui cherche à renverser le regard et *les* projections cinématographiques qui y sont associées.

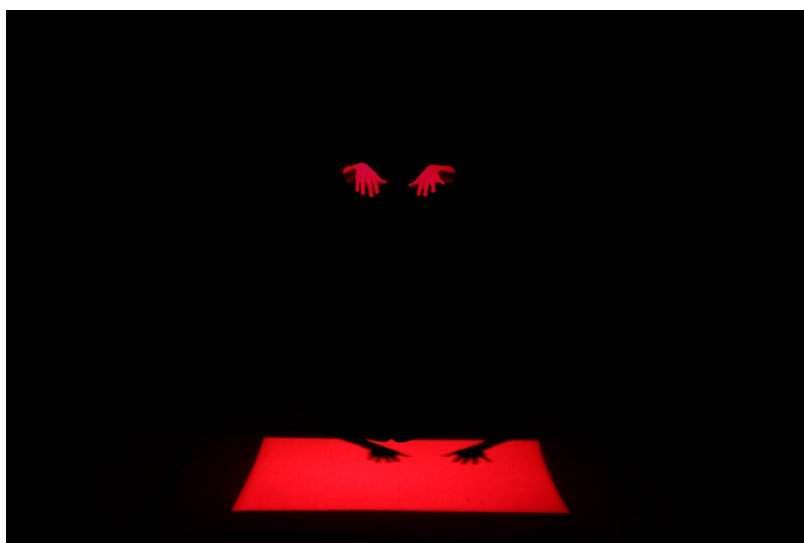
6.1 La création d'une image spatiale

L'image photographique (et par extension, cinématographique) perçue comme un écran dont la surface est limitée agit comme une frontière qui met en relation deux espaces isolés : l'espace représenté (la représentation dont il est question, l'espace tactile, profilmique, intra diégétique, etc.) et l'espace de la personne qui regarde (dans un musée pour le cinéma d'exposition, dans une salle de cinéma traditionnelle, dans un espace d'exposition pour une présentation publique photographique etc.) habituellement distincts puisque la perception de l'un exclut la perception de l'autre (Asselin 1995). Cependant, l'élaboration de nouvelles œuvres contemporaines s'évertuent à vouloir déconstruire cette distance afin de lier ces espaces de manière thématique (*Dans l'idée de ne plus être ici*¹⁵, l'œuvre de recherche-crédation doctorale d'Hugo Dalphond 2018) spatiale (*Lamelles*¹⁶, la recherche-crédation du candidat au doctorat, Cédric Delorme Bouchard 2019) ou encore temporelle (*The Weather Project*¹⁷, un des projets de l'artiste visuel danois Olafur Eliasson 2003). Au sein de ma démarche installative, nous ne sommes plus ici face à une surface écranique qui dévoile ses limites mais plutôt à une nouvelle sorte d'écran qui s'offre comme un seuil invitant les corps à le franchir.

¹⁵ <https://tangentedanse.ca/evenement/poussiere-fumee/>

¹⁶ <https://tangentedanse.ca/evenement/h19-delorme-bouchard/>

¹⁷ <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>



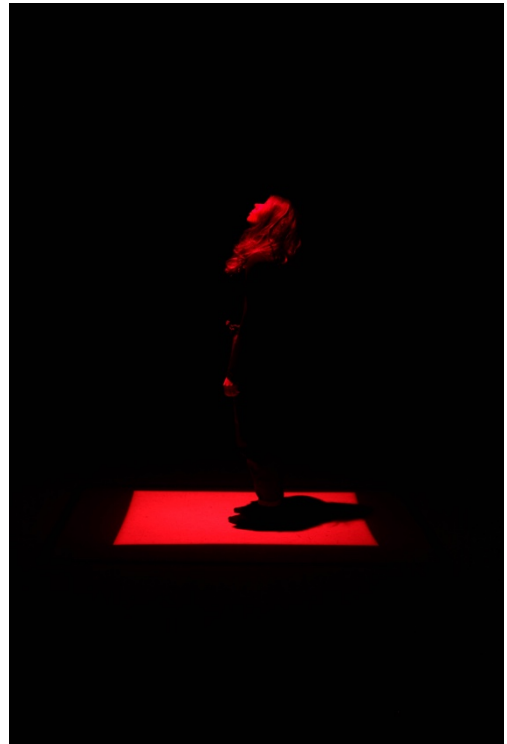
De par sa nature floue et versatile, l'écran immatériel de *et c'est ainsi que je m'horizontalise* semble mettre en échec la notion de cadre, d'écran et de surface. Le cadre se brouille, il apparaît et disparaît, pour devenir un espace aux dimensions énigmatiques : les spectateurs.trices sont dans l'impossibilité de comprendre où se situe l'image exactement. Ici, elle ne fait pas uniquement l'objet d'un changement de format mais bien d'une modification substantielle : elle change de consistance, de matière, de texture. Elle devient tridimensionnelle, immatérielle, poreuse, franchissable, écoutable, *habitable*. L'image est multiple : elle est à la fois une projection lumineuse (carré rouge de l'espace 1), mais également fluide à travers la trame sonore de l'espace 2 qui, par le contenu de son montage évoque des images en construction et déconstruction, elle est vécue à travers les sensations corporelles (trames sonores de l'espace 1 et 2), elle est chromatique, corporelle, spectrale, formelle, acoustique, *spatiale*. L'écran, l'image et la projection cinématographique disparaissent et se dématérialisent. L'image devient

un lieu en soi qu'il s'agit désormais d'habiter, de traverser et avec lequel il est possible d'interagir (Champagne 2012 : 91).



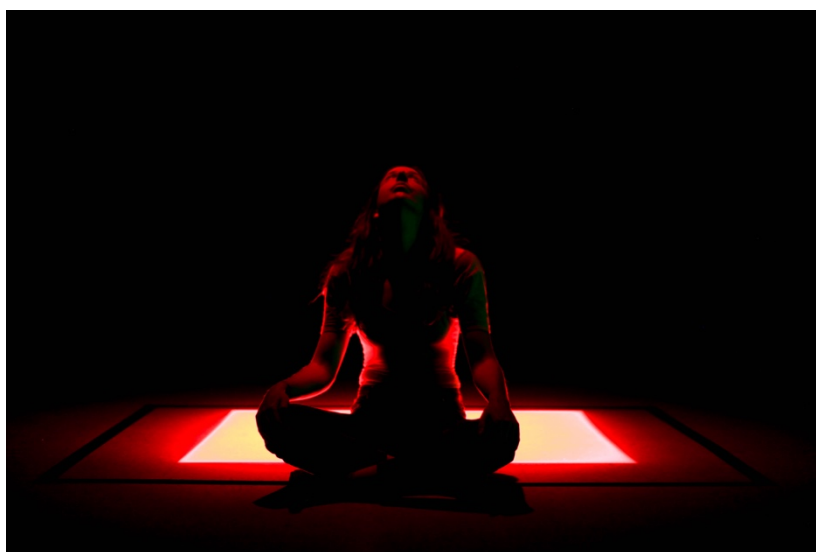
Ainsi, cette disparition de la frontière fixe et étanche qui sépare habituellement le corps spectatorial à l'image questionne et réfute la frontalité binaire que nous entretenons ordinairement avec l'écran. Cette remise en question de la planéité de l'écran amène l'individu à se questionner sur sa position face à la frontière qui le sépare habituellement d'une image :

suis-je devant l'image ? À côté ? Derrière ? Dedans ?



Cette construction d'environnement immersif est décrite par Pamela M. Lee comme étant :
« [d]es façons par lesquelles la rencontre entre un sujet et son environnement peut inciter à réfléchir sur la nature de la perception elle-même » (Lee cité par Champagne 2012 : 80).

Dès lors, comment *voir autrement* ?



6.2 La remise en question du processus physique de la vision : voir autrement

Cette forme d'*aveuglement passage*¹⁸ proposée par l'installation déstabilise et invite paradoxalement à fermer les yeux pour mieux *voir*¹⁹ : se retrouver paradoxalement dans une obscurité éblouissante, qui brouille et limite le champ de vision à travers une atmosphère imperceptible, insaisissable pour *voir autrement*²⁰. C'est en n'ayant pas accès à l'image annoncée, une photographie de nu, étant privé de l'objet désiré du regard, que j'invite le spectateur.trice à revisiter sa relation à l'image et à son environnement en développant d'autres sensations corporelles. Cette remise en question du phénomène oculaire n'est pas sans rappeler le « paradoxe de la vision » énoncé par Michel de Certeau, qui affirme que l'art cinématographique est traversé par les notions de *pertes* et de *disparitions* (Champagne 2012 : 11). Selon lui, la vision nécessite une forme de minimalisme : pour *voir*, il faut diminuer la quantité de choses à voir. Ainsi, plus le phénomène physique de la vision est sollicité, moins il y a à *voir*. Poussé à son paroxysme, il n'aurait donc *plus rien à voir*. Il va plus loin et assure que « voir » apparaît *a priori*, comme un corollaire de l'anéantissement²¹, faisant place à *une œuvre de perte* (Champagne 2012 : 56 et 59). Cette logique soustractive et minimaliste qui frôle le néant²² se retrouve dans le désert chromatique et acoustique que je propose : trois espaces nus de toutes choses si ce n'est l'omniprésence des spectres lumineux et sonores mêlée au corps du.de la spectateur.trice qui déambule dans une pièce pratiquement vide. Ainsi, *voir*

¹⁸ Je reprends ici le terme employé par Julien Champagne dans son mémoire (2012 : 83). Je tiens cependant à nuancer et expliquer cet emploi. En effet, d'après l'American Foundation for the Blind (<https://www.afb.org/>) le terme « aveugle » fait référence légalement à un individu possédant 20/200 d'acuité visuelle ou moins. Il est autorisé légalement mais ne doit être utilisé que si l'individu auquel le terme renvoie le revendique clairement et de manière consentante, comme le précise le NCDJ (<https://ncdj.org/style-guide/#blind>). Je l'utilise ici dans une dimension poétique pour décrire un phénomène physique sans intention de blesser quelconque individu et avec la conscience que le terme puisse évoquer une discrimination capacitiste.

¹⁹ De même, le terme « voir » renvoie ici à un phénomène élargi social, historique, culturel, poétique et non au strict phénomène physique visuel qu'un individu devrait posséder ou non. Il doit être compris dans sa dimension philosophique et politique car cette dialectique est au cœur même de mon intention artistique.

²⁰ Voir *voir* ci-dessus.

²¹ Ce ne sont pas mes mots, mais ceux de Michel de Certeau. Une fois de plus, j'assume la dimension capacitiste de cet emploi.

²² Terme à appréhender dans une dimension artistique : poétique et lyrique, faisant référence aux évocations multiples d'un paysage désertique.

c'est là où se fissurent l'identité du voyeur²³ et le réel qui la cadre. La réalité se dissout jusqu'à atteindre *l'in-visibilité*, illustrée par l'atmosphère *désertique* proposée par la mise en espace de *et c'est ainsi que je m'horizontalise*. L'individu est invité à errer dans un dispositif angoissant, à incarner son corps et devenir une silhouette colorée, une forme poétique dont l'individualité et la consubstantialité ne sont tangibles qu'au sein de ce dispositif.

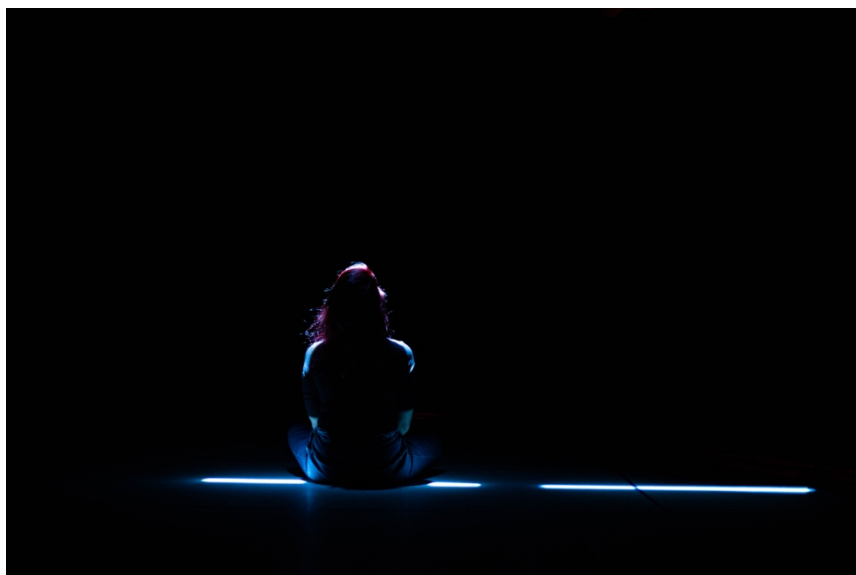
Cette condition de possibilité prend ainsi position et suppose que la vision appréhendée selon mon expérience personnelle, ordinaire et quotidienne de personne « voyante » nous empêche de *bien voir* et se revendique comme une sorte de protection qui nous protège du vertige de disparaître et de véritablement *voir* (Champagne 2012 : 57).

6.3 Voir dans un contexte institutionnel : le recours à un dispositif immersif

La remise en question de l'aptitude de *voir* une œuvre d'art au sein d'un quelconque espace institutionnel, que ce soit un musée officiellement reconnu, un studio universitaire ou d'autres espaces plus alternatifs, nous amène à redéfinir nos attentes habituelles, ce qu'un dispositif immersif permet. Ainsi, il ne s'agit plus de poser un regard sur un objet artistique puisque l'œuvre elle-même nous pousse à reconsidérer plus largement l'acte de regarder. *Et c'est ainsi que je m'horizontalise* nous incite à regarder l'immatériel : la couleur et le son. L'acte de regarder se matérialise ici au sein de l'œuvre pour devenir quelque chose de tangible, il prend corps dans l'espace devenant plutôt créateur de sensations. Que devient ainsi le regard : une couleur, un espace, une projection cinématographique renversée, un environnement, un corps, un objet ? De plus, ce n'est plus un.e spectateur.trice qui regarde un espace mais bien un.e spectateur.trice qui est invité.e à contempler et ressentir son propre corps dans l'espace, non

²³ Ce terme a un équivalent à la forme *féminine*, « voyeuse » <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/voyeur/82597?q=voyeur#81625> que je n'utilise pas volontairement. Le.a lecteur.trice en comprendra ce qu'il vaudra.

sans rappeler les notions de voyeurisme et d'exhibitionnisme que les photographies de nu présupposent.



Étant au cœur des problématiques corporelles, l'installation immersive s'avère alors être le dispositif privilégié pour réfléchir à ces enjeux puisqu'elle place le corps des spectateurs.trices au centre de son articulation ontologique. Celle-ci permet ainsi de poursuivre la réflexion oculaire, allant plus loin en s'attachant même à questionner le point de vue spectatoriel. Cette ambition s'inscrit dans la notion du « chiasme de l'intersensorialité » de Michel Bernard (Bernard cité par Dalphond 2017 : 15), qui explique le caractère paradoxal et incompatible qui émerge d'une rencontre simultanée entre plusieurs types de perceptions et de sensations. Il peut s'agir d'une interconnexion entre le toucher et la vue, entre l'ouïe et l'olfaction. Il va sans dire que le contexte sanitaire entourant la réalisation de cette recherche-crédation (la pandémie de COVID-19 entamée en février 2020 et m'ayant accompagné jusqu'au dépôt de mon mémoire) m'a contraint à réduire la convocation de plusieurs sens afin d'assurer la sécurité d'un espace sans contact. Cependant, la complémentarité sensorielle apparaît nécessaire pour ouvrir le corps à d'autres capacités kinesthésiques inexploitées. C'est justement la configuration spatiale

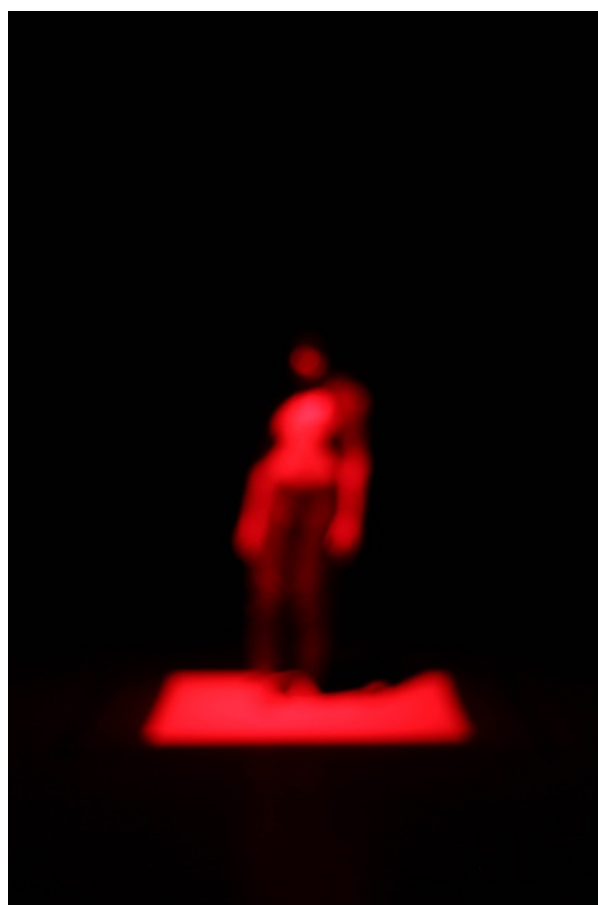
exposant un environnement particulier, qui permet de donner un contexte à la perception, d'exercer une influence en développant une pensée corporelle. À ce titre, Julie Perrin publie un essai sur la spatialité en danse qui rapproche le point de vue du/de la spectateur.trice à la configuration spatiale. Elle définit « le régime d'attention » comme un cadre qui oriente l'attention spectatorielle dans son rapport à l'objet esthétique (Perrin cité par Dalphond 2017 : 17). Elle précise qu'il faut toujours « se demander ce qui pousse le[a] spectateur[.trice] à conduire son attention vers une chose plutôt qu'une autre » (Perrin cité dans Dalphond 2017 : 17). Ici ce sont les effets d'apparition et de disparition lumineuses et sonores qui le.a pousse à se déplacer dans l'installation et à découvrir les espaces. La dramaturgie de l'œuvre repose sur cette configuration spatiale qui prend en compte un point de vue plus globalisant qui permet de développer des *pensées corporelles*, faisant du corps un nouvel outil de connaissance. Il m'est ainsi très riche de proposer un parcours spatial et d'observer comment chaque corps réagit et se déplace dans l'installation. Pour moi, la beauté de cette proposition immersive réside alors dans la singularité de l'interprétation que chaque individu se fait du parcours : les réactions corporelles qui divergent, celles qui se ressemblent, celles que j'avais anticipées, les insoupçonnées, celles qui résistent, celles qui accueillent, etc.

Cette remise en question du média dans sa dimension *oculocentriste* repose cependant sur le recours à la projection lumineuse, un autre élément central dans l'univers cinématographique qu'il s'agit de questionner puisqu'il s'intègre au sein d'une réflexion féministe *queer* plus large.

6.4 Une installation féministe queer qui renverse les projections cinématographiques

L'installation semble ainsi s'inscrire dans « l'effet cinéma » dont parle Philippe Dubois, lorsqu'il décrit les pratiques contemporaines qui remanient les éléments matériels et conceptuels du « cinéma lui-même », comme par exemple le phénomène de l'écran (comme vu précédemment au point 6.1) ou celui de la projection. Cette « migration des dispositifs » démontre l'influence du cinéma non plus sous la forme d'images en tant que telles mais plutôt « d'un ensemble de procédures dynamiques, construit sur des instances particulières » (Dubois cité par Champagne 2012 : 27), dont la projection, la lumière, la trame sonore, l'obscurité ou encore la salle se font éléments ontologiques et identitaires propre au dispositif cinématographique (Champagne 2012 : 33).

Exploitant la lumière comme matériau premier, mon installation travaille non plus sur sa qualité sémantique, incarnée par l'image, mais sur l'aspect phénoménal de la projection. Ainsi, la lumière est travaillée non plus dans sa vocation unique de transporter une image, mais gagne en autonomie, donnant lieu à une épuration qui lui redonne son essence originelle : une lumière projetée dans l'espace à travers le temps.



La projection lumineuse est un élément central dans *et c'est ainsi que je m'horizontalise* mais, à la différence d'une projection lumineuse cinématographique qui s'inscrit dans une dimension d'ocularité, elle est avant tout de l'ordre de la spatialité. C'est-à-dire qu'il faut parcourir l'espace afin de découvrir les séquences audio-visuelles proposées. Cette évolution ne s'appréhende plus grâce à la mobilité de la projection, mais bien par la déambulation des spectateurs.trice (Champagne 2012 : 88). Dans les trois espaces, les haut-parleurs sont camouflés, ajoutant ainsi une dimension sonore à la projection lumineuse. C'est le cas en particulier dans le premier espace, dans lequel le chant de Delphine, qui fait référence à un corps humain que l'on cherche à situer dans l'espace porte encore plus à confusion. De plus, les impacts sensoriels lumineux, chromatiques et acoustiques dépendent de notre position spatiale : l'œuvre multiplie les possibilités, impliquant différentes sensations selon notre orientation. Ainsi, ce renversement d'une projection mobile et unique d'une salle de cinéma se transforme en projection immobile mais plurielle, qui se démultiplie dans l'espace.

La dramaturgie de l'œuvre repose ainsi sur des projections lumineuses et des trames sonores qui révèlent malgré tout la présence du *cinématographique*. Olivier Asselin énonce ses trois composantes : sa technicité, son esthétique et son institutionnalité. *Et c'est ainsi que je m'horizontalise* s'inscrit dans sa dimension esthétique, qui inclut les aspects formels et iconographiques du média appréhendés au sein d'un éventail très large : cela regroupe toutes sortes de caractéristiques esthétiques, psychologiques et phénoménologiques comme la notion d'image mobile, de sérialité, de projection, de format mais également les effets psychologiques comme le principe du voyeurisme, de l'identification, de la pulsion scopique (Mulvey 1993) ou encore les représentations collectives (Asselin cité par Champagne 2012 : 35). Dubois (cité par Champagne 2012 : 27) utilise la projection lumineuse comme cas emblématique d'une transfiguration cinématographique, doublée ici d'une défiguration de la représentation

féminine. En effet, le corps féminin, toujours appréhendé en tant qu'objet (du regard), surface de projection (de désirs masculins) est ici transfiguré. Abigail Solomon-Godeau le confirme en écrivant :

[L]es mécanismes du pouvoir qui entrent en jeu dans le champ de la culture visuelle, avec une emphase particulière sur la représentation (et sur la construction) de la féminité aussi bien dans la culture d'élite que dans la culture de masse [...] l'image de la femme, précisément en tant qu'image, est fonction des projections, des peurs, des désirs et des fantasmes masculins.

(Solomon-Godeau 2016 : 233)

Ici, le corps ne se veut ni projection, ni réceptacle, ni spectacle, il n'est plus un corps humain, mais une voix spectrale invisible, dépourvue de peau et de frontière pour ne donner qu'à entendre des bruits corporels inhabituels et répulsifs, des bribes de conversation qui décrivent des photographies corporelles de manière non conventionnelle. L'installation devient une manière de *queeriser* la féminité et d'explorer des manières alternatives de représenter les féminités. À ce titre, Dahl emploie la notion de *feminist figuration* qui permet d'élargir le spectre du genre de la féminité. Selon elle, la figure « [d]isrupts, rather than repeats conventional genres of scientific writing, and through performative writing creates a distinctly femme-inine body of flesh and knowledge » (Duggan et McHugh cités par Dahl 2017 : 36) Puisque les « existing frameworks do not suffice » (Dahl 2017 : 36) il faut passer par la transgression, la transfiguration afin de briser les projections patriarcales et hétéronormées.

Ainsi, repenser le phénomène de la vision à travers le dispositif installatif se comprend comme une proposition de résistance au regard et aux codes culturels genrés de notre société.

Plus qu'une simple transfiguration transgressive, l'œuvre prend également une dimension philosophique et politique qui engage une pratique d'espace, actualisant ainsi une relation contemporaine au réel.

7 - Une recherche-création engagée dans une politique de l'espace qui incarne une résistance

Pour reprendre les propos de Ricoeur : « les expériences vives du corps demandent être dites dans un discours d'avant l'espace euclidien cartésien, newtonien » (2014 : 283). Situé au sein d'une recherche-création autoethnographique, le dispositif installatif s'engage dans une dimension pr  cognitive du réel afin de favoriser une expérience corporelle. Cette immersion pré-référentielle est à rapprocher de la pensée de Butler sur l'apparition genrée d'une pré-conscience de soi, inscrivant ainsi mon installation au sein d'une autoréflexion critique féministe *queer* plus large. Cette nouvelle expérience corporelle permet justement de s'éloigner d'une narrativité et de réactualiser le récit cinématographique. Finalement, en tant que production spatiale de nouveaux récits corporels, cette pratique d'espace est à appréhender au sein d'une vocation politique et sociale, *hétérotopique* (Foucault 1967).

7.1 Une dimension pr  cognitive qui permet une auto-réflexion critique féministe queer

Orientée vers la création d'un « effet maintenant » qui implique une « perception primitive ou pr  cognitive » du réel, mon installation démontre que nous sommes « capable de voir le monde par-delà les acquis intellectuels et sensoriels, sans avoir besoin de recourir à la médiation ou à l'analyse pour redonner du sens à l'expérience » (Grynsztejn décrivant l'œuvre d'Eliasson, citée par Champagne 2012 : 101). En effet, en donnant des clés de lecture très floues (un descriptif installatif sans indication claire de ce qu'il y a *   voir* ni de ce qu'il y a *   faire*, en laissant l'individu choisir d'entrer quand iel le souhaite dans l'installation tout en refusant de répondre à ses questions au préalable) et en favorisant des possibilités spatiales plutôt que des impératifs corporels à respecter, l'errance que je propose s'éloigne d'une expérimentation trop

intellectuelle ou trop cartésienne au profit d'une exploration corporelle plus instinctive. Il n'y a pas de bonne ou de mauvaise interprétation de l'œuvre et encore moins *une seule* manière de l'appréhender : il ne faut pas la comprendre, il faut la vivre. Dans l'espace, il n'y a rien auquel se raccrocher, si ce n'est des projections lumineuses chromatiques abstraites et l'état de conscience de l'individu à cet instant précis (celui où iel se trouve pendant la visite). Il n'y a pas besoin de connaître les codes culturels d'une œuvre installative contemporaine (ne les *connaissant* pas moi-même), puisqu'il est plutôt question d'accepter de se laisser aller dans une profondeur abstraite, corporelle, méditative. Il s'agit ici de vivre une expérience singulière qui engage le.a spectateur.trice à errer dans un milieu *précognitif* jusqu'alors peu exploité.

Cette atmosphère *précognitive* permet justement une réflexion critique sur notre manière genrée de percevoir un corps, celui d'autrui, le nôtre, et plus particulièrement sur le genre attribué *d'emblée* à un sujet corporel, puisqu'il se situe à la frontière de la connaissance, au seuil de la conscience, du cognitif (Wadbled 2012).

À ce titre, le genre est un impensé que nous réaffirmons chaque jour par automatisme et qui s'inscrit profondément dans notre conscience de soi (Butler 1990). Défini comme un système de signes, le genre instaure des relations de pouvoir et une hiérarchisation sexuelle (Scott 1988) à laquelle l'œuvre tente de résister. En effet, selon Butler, le genre serait une technologie de pouvoir présumée, constitutive de notre société : il précéderait le sexe biologique (Wadbled 2012). Cela fait en sorte que l'attribution de la féminité (du genre dit féminin) à un corps de femme apparaît *naturelle, innée*, au sein de la société normée dans laquelle nous vivons. Même si elle explique que le genre n'est rien *en soi*, et qu'il se construit seulement à travers la performance individuelle qui l'incarne (Butler 1990), il détermine néanmoins les structures de l'ensemble des normes et des valeurs existantes. Bourdieu affirme même que cette technologie

de pouvoir s'enracine si profondément dans nos structures de pensée et de représentation qu'une quelconque remise en question du genre entraîne le chaos (Bourdieu 1998).



Ainsi, le genre est constitutif d'un sujet, avant même que celui-ci en prenne conscience, et c'est ce que l'installation veut à la fois souligner et questionner. En effet, selon Butler (1990), un sujet (appréhendé ici dans sa corporéité) n'est pas actif d'emblée dans sa formation : il se constitue en acceptant une identification imposée de l'extérieur sans en être conscient, et non à travers une découverte faite du monde. Par cette « interpellation », le sujet se constitue comme étant nommé (Butler 1990). Ici, le contraste entre l'annonce de l'objet du regard que l'œuvre va *donner à voir* et les éléments « dits féminins » *montrés* (soit l'absence de corps féminins, la voix spectrale chantante, les bruits corporels intimes désagréables, les conversations cauchemardesques) vient faire résistance à des attentes corporelles genrées et permet plutôt de revendiquer des manières alternatives d'incarner *les* féminités de genre.

Ainsi, en rentrant dans l'installation, je suppose que le.a spectateur.trice aura déjà projeté sa conception genrée subjective sur les images corporelles annoncées et s'attend à *voir* certains éléments genrés qui s'y rattachent. En revendiquant ma posture de photographe et en informant le public d'une expérience photographique de nu dans le désert au sein d'une description installative volontairement genrée, je crée une attente : celle de voir les photographies et plus particulièrement le corps de la personne photographiée, en l'occurrence Delphine, un prénom que l'on associe d'emblée à une femme. En entrant dans l'œuvre, iels se retrouvent premièrement devant des rideaux noirs qui obstruent la vue, puis, après avoir cherché la véritable entrée, dans un espace désertique où règne l'absence de photographie, l'absence de corps. Par l'épuration des trois espaces et les sensations provoquées, j'espère leur permettre plutôt de « se voir en train de se voir » mais surtout « de se voir en train d'expérimenter », leur permettant de « voir intérieurement à la troisième personne », défiant peut-être leur conscience genrée. Une fois rentré.e dans l'espace, j'espère que les spectateurs.trices se sentent ainsi dupé.e.s afin de pouvoir se concentrer par la suite à réfléchir à leur mécanisme de leur propre perception, évaluant les attentes qu'iels peuvent avoir face à une œuvre, à une image, à un corps nu, à une représentation genrée, c'est-à-dire en engageant une auto-analyse réflexive. Ce « contre-effet de l'illusion » engagerait ainsi un processus d'auto-réflexion chez eux, les invitant à exercer un sens critique à la situation à travers une expérience corporelle.

De plus, marquant une pause, un arrêt qui s'opposerait à un espace-temps capitaliste qui appréhende le temps dans sa productivité et son efficacité, le dispositif installatif nous plonge dans un *espace-temps autre*, hors d'une unité qu'il s'agirait de quantifier ou de rentabiliser. Proposant à la fin un espace méditatif, elle démontre que c'est en s'arrêtant, en prenant de la distance face à un accès immédiat des images, que l'on peut atteindre l'autoréflexion. Cet émerveillement, lié à l'illusion et à la découverte, aurait ainsi comme vocation paradoxale d'ouvrir le corps aux micro-situations qui l'entourent et de le rendre plus attentif à la place

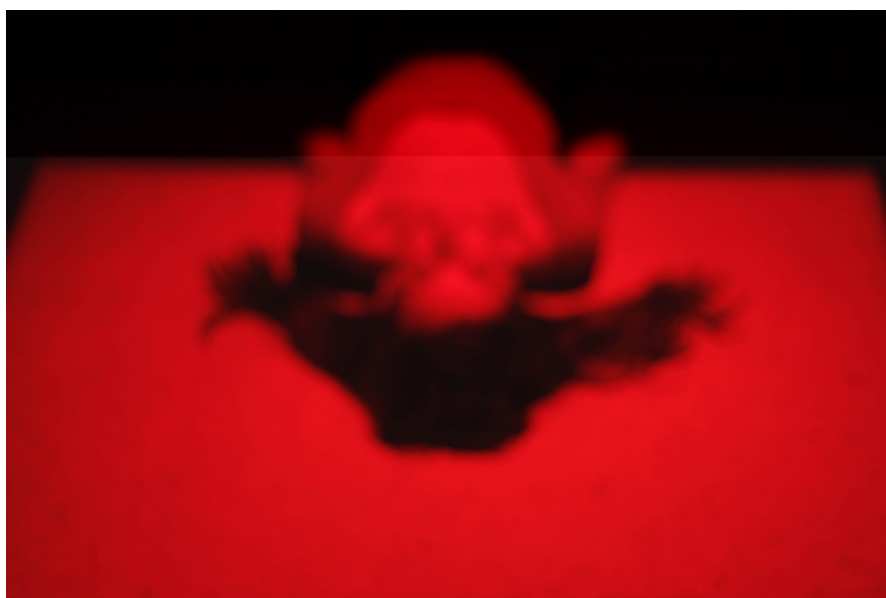
qu'il occupe, aux interactions qu'il génère, à son rôle et aux impacts de son déplacement.

Grynsztejn indique que cet état contemplatif serait à lier à un « impératif éthique » :

[c]'est [...] la qualité de l'expérience qui nous entraîne dans un engagement intensif avec le monde, c'est elle qui ravive en nous le pouvoir de reconsidérer notre quotidien et le genre de vie que nous nous sommes choisis.

(Grynsztejn citée par Champagne 2012 : 96)

En effet, l'œuvre nous invite à nous repositionner de manière poétique face aux interactions que nous entretenons avec les images et avec notre corps.



7.2 La réactualisation du récit à travers l'expérientiel

Malgré une appartenance à cette dimension pré-référentielle, l'installation ne se réduit pas uniquement à ce mode d'apparition du réel et doit intégrer des références pour renforcer sa vocation ; elle ne peut pas uniquement compter sur la capacité autoréflexive de l'individu. Elle s'inscrit effectivement au sein d'un *espace-temps* précognitif mais sa « production de réel » est également à envisager dans la dimension ludique et spectatorielle d'une expérience géographique à parcourir et des différentes évocations convoquées. C'est justement parce

qu'elle joue avec des *phénomènes* dont nous avons recours au quotidien (la vision, la projection, l'identification, la réception d'images corporelles, l'évocation du voyage, des références géographiques précises comme le parc national du Joshua Tree en Californie) intégrés au sein d'un espace fictif contrôlé qui réactualise ces mêmes phénomènes mais d'une autre manière, qu'elle permet de réfléchir et de vivre une expérience corporelle qui dépasse la conscience et ainsi se rapporter à l'univers du précognitif (Foucault 1967). Ainsi, le réel prend justement forme au centre d'un espace situé entre les expériences, les modes de perceptions du monde (les références concrètes réelles vécues) et d'un autre (l'installation fictive que je propose) qui contient des émotions liées à « l'effet sensible du spectacle ».

Cet « effet du spectacle » nous ramène par ailleurs à la dialectique que l'art, et plus particulièrement l'art cinématographique et photographique, a toujours entretenu dans son rapport au réel : la tension avec le *muthos* que décrit Rancière. Le récit ne serait pas une représentation parmi tant d'autres d'une expérience, mais bien une synthèse préalablement sensible, pré conceptuelle de notre expérience, qui serait inhérente à l'art. Sans celui-ci, notre expérience au monde serait, selon Rancière, incompréhensible et insignifiante (Champagne 2012 : 102).

Ici, *et c'est ainsi que je m'horizontalise* semble plutôt s'inscrire dans une dimension spectatorielle qui intègre l'*opsis*, (« spectacle du réel ») pour refuser la narrativisation rationnelle d'une intrigue (un *muthos*) : puisqu'elle multiplie les effets sensibles spectatoriels produit par l'expérience sur l'individu qui parcourt l'œuvre en faveur d'un affaiblissement narratif. En effet, les trames sonores et plus spécifiquement les conversations audibles de Delphine et moi qui échangeons à propos de notre expérience photographique dans l'espace 2 ne sont pas utilisées dans le but de raconter une histoire ou un récit précis qu'il s'agirait d'essayer de comprendre et d'analyser, mais sont exploitées pour leur acte performatif et les sensations auditives qu'elles provoquent (étant elles-mêmes le résultat d'entretiens effectués

de manière spontanée et intuitive, produites en fin d'un processus collaboratif complexe). Les propos poétiques de nos conversations, morcelés et lacunaires peuvent ainsi être interprétés de multiples façons.

« J : (haut) Ces photos n'ont pas de sens.

J : Se détacher.

Des fragmentations.

Le découpage.

J : (haut) L'abstraction du corps.

La force de la gravité.

Ça fait très aspect brûlé aussi.

J : Tes membres de corps sont comme éparpillés partout.

D : (haut) Les découpures du corps.

J : ça fait plus robot, cyborg un peu ... »

(Locas et Blondeau 2020)

De plus, les effets d'apparition et de disparition sonores et visuelles, moteurs dramaturgiques de l'installation, peuvent rappeler le « régime attractionnel » du cinéma des premiers temps qui démontre la fascination pour le dispositif technique plutôt que pour l'histoire racontée (Champagne 2012 : 100). Ainsi, le récit de l'œuvre s'évide et devient une sorte de méta-récit qui ne raconte plus rien si ce n'est les histoires intérieures et subjectives, des fictionnalisations internes de situations vécues, que se racontent les spectateurs.trices en vivant l'expérience. L'œuvre narrative du parcours devient elle aussi méta-narrative : plus grande que celle reliée à une unique histoire que l'on voudrait raconter via le média (notre expérience photographique collaborative à travers notre voyage en Californie) afin de laisser une place plus importante à l'emprise de « l'effet sensible de spectacle ²⁴».

²⁴ Notion dont parle Julien Champagne dans son mémoire, en faisant référence de la vision des cinéastes des années 1920 (Champagne 2012 : 101)

« J : (haut) être minuscule dans un immense espace.

D : (haut) le corps se fait quasiment avalé par l'espace. »

(Locas et Blondeau 2020)

Encore une fois, la vision du réel proposée s'oppose à celle d'une représentation ontologique *essentialisante*, univoque et pure d'un réel monolithique et inaccessible. Le réel s'offre ici comme une expérience plurielle, variable, géométrique qui propose plusieurs facettes d'une même expérience et d'une perception, à l'instar de ma revendication féministe *queer* qui propose *des* représentations multiples *des* féminités plutôt que de *la* femme. Approfondissant cette volonté politique, l'installation revendique justement la dimension spectatorielle associée au corps féminin (Mulvey 1993) tout en la détournant à travers une dématérialisation formelle, esthétique et expérientielle.

« D : Tsé quand on parle de corporalité puis de représentations du corps

J : Mais peut-être que le corps est trop puissant aussi puis il est trop sujet à plein
d'interprétations ...

J : (haut) ... qu'on est obligé de passer par des moyens déviés.

D : un corps ça dégage ...

D : (haut) ... plein de connotations, qu'on peut même pas contrôler. »

(Locas et Blondeau 2020)

Cependant, ce dispositif n'est pas une pratique d'espace qui sortirait complètement de notre réalité du fait de sa facticité ou de son abstraction. Elle nous invite au contraire à y réfléchir pour changer notre rapport au monde quotidien par la suite : *voir autrement* dans un espace fictif afin de réactualiser nos relations médiatiques et corporelles en dehors de l'installation dans notre vie quotidienne et être plus attentif.ve aux relations de pouvoir s'inscrit alors dans

une visée politique et *utopique*, voir *hétérotopique*, rattachant peut-être l'œuvre au sein des « espaces autres » de Foucault (1967).

7.3 De nouveaux récits qui relèvent d'une pratique d'espace hétérotopique

Les nouveaux récits hétéroclites et inclusifs que proposent *et c'est ainsi que je m'horizontalise* relèvent d'une certaine pratique de l'espace. L'œuvre se situe ici dans l'espace défini par Michel de Certeau (cité dans Champagne 2012) : appréhendé comme un espace de pratique, d'expérimentations, un lieu pratiqué, créé par et pour les « les pratiques d'espace », et non comme un *lieu* de stratégies, de l'ordre d'une stabilité établie ou de l'organisation structurée d'une ville (Asselin cité par Champagne 2012). Cette pratique spatiale permet ainsi de proposer un espace qui se détache de la réalité afin de mieux l'expérimenter, mais également de l'améliorer.

À travers la conception de ses « espaces autres », Foucault révèle un double rapport à l'espace : la création d'un espace d'illusion combiné à celui d'un espace réel (auquel il se réfère inévitablement) qui se voudrait plus parfait que le nôtre qui, malgré leurs dimensions paradoxales, se superposent : « [l]'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault 1987 : 6). Ici, cet « espace autre » semble générer une fonction *hétérotopique* dans laquelle la contemplation mènerait à la rencontre de son propre corps. Revendiquant toujours les paradoxes, Foucault énonce que « les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables ». (Foucault 1987 : 7). Par-là, il considère l'espace comme un objet autonome qui a sa propre consistance et des modalités spécifiques, un objet de savoir et de pouvoir à l'intérieur des pôles disciplinaires et biopolitiques. Cette conception de l'espace implique ainsi un nouveau mode de subjectivation : la spatialisation d'un sujet et non plus la prééminence d'un sujet sur l'espace. Tandis que les

utopies sont irréelles et uniquement fantasmées dans des emplacements plus parfaits que nature, les *hétérotopies* sont des « contre-emplacements » localisables. L'espace est ainsi appréhendé comme localisation physique de l'utopie afin d'en améliorer sa réalité. Une vocation politique qui s'inscrit dans les objectifs d'une autoethnographie *queer* :

For Holman-Jones and Adams, queer auto ethnography seeks to create transformation and liberation in ways that recognize and embrace fluidities and contingency, opening up more ways of being in the world, that is a political venture.

(Browne et Nash 2010 : 21)

Plus qu'un accès à une nouvelle forme de connaissance, l'autoethnographie permet de créer un espace de dialogue et une politique du *care*, une « praxis sociale » (Visse et Niemeijer cités dans Lapadat 2017 : 589) : « [a] care praxis is a praxis wherein “what matters” is determined collaboratively by closely listening to people’s perspectives and experiences » (Visse and Niemeijer 2016 : 304). C'est tout au long de mon processus en créant des *espace-temps* pour écouter les ressentis de Delphine et pour discuter ensemble des peurs, sensibilités, complexes, oppressions, vécus lors des sessions photographiques que nous avons ensuite pu bâtir une relation de confiance et travailler nos vulnérabilités avec la vocation thérapeutique d'améliorer nos rapports respectifs avec nos corps. De même, j'espère que les individus expérimentant l'installation pourront être plus sensible aux rapports de pouvoir que nous avons endossés, aux différentes manières d'incarner *les* féminités et ainsi d'être plus bienveillants envers eux-mêmes et les autres.

Ici peuvent coexister n'importe quelles interprétations du corps, imaginaire intuitif, poésies sonores discursives, n'importe quelles connotations féminines, possibilités *queer* ; l'agentivité peut s'exercer à travers n'importe quel comportement corporel. Solomon-Godeau semble prolonger cette pensée en affirmant que :

C'est donc précisément dans l'émergence de ces nouveaux modes de représentation de soi, et véritablement dans cette visibilité croissante des nouveaux sujets de la représentation de soi, que nous pouvons concevoir la possibilité d'un monde utopique, fait d'une variété de subjectivités, toutes investies du même pouvoir.

(Solomon-Godeau 2016 : 252)

C'est dans cet espace où le potentiel est revendiqué que s'est ainsi développée notre agentivité.

« L'action politique [du sujet] est [ainsi] une performance [qui doit être] ouverte sur l'avenir et construite par une agentivité qui dépend ontologiquement du pouvoir, non dans l'opposition radicale à un pouvoir à détruire » (Wabled 2012 : 53). Il s'agit donc, dans un même mouvement, d'accepter la scène politique et de la transformer constamment en s'opposant à l'utopie révolutionnaire qui voudrait détruire toutes les structures de pouvoir. Le contexte socio-culturel et socio-politique évolue constamment donc les normes elles-mêmes doivent se modifier afin de tenir compte de l'évolution du monde : leur efficacité doit être remise en question perpétuellement. Ainsi, c'est l'action du sujet qui peut modifier le contexte pour les contraindre à réactualiser leurs significations.

L'art est ainsi envisagé comme espace de refuge, extérieur le plus possible aux modalités normatives et oppressantes de l'espace quotidien, ainsi qu'un moyen de transformation de soi, et non comme une œuvre d'art achevée qui propose un produit final sans intentionnalité autre que le dévoilement qu'elle propose. Ainsi, en tant qu'installation qui s'engage dans une politique de l'espace, ma pratique artistique trouve des alternatives aux normes corporelles en créant des espaces *autres*, en accord avec ma vocation politique première.

J'ai finalement appris à appréhender l'espace comme « une surface qui investit le devenir individuel et qui le propulse en s'agençant comme un laboratoire de rêves », j'ai vécu l'espace à travers les partialités de mon imagination, pour reprendre les mots de Bachelard (1958 : 17).

J'ai essayé de travailler l'intime, le vulnérable, le résistant à travers des images *autres*.

Entre résistances et intimité partagée, une recherche-crédation initiatique

Conclusion



et c'est ainsi que je m'horizontalise

Les possibilités protéiformes qu'offre l'*indiscipline* de la recherche-crédation m'auront véritablement amenée à une transformation de mes idéaux politiques, de mes pratiques artistiques médiatiques et spatiales, de ma conception de ce que peut être une recherche tout en sortant de ma zone de confort : en expérimentant mes failles, ma vulnérabilité, mes erreurs tout en partageant mon intimité et en acceptant mes résistances. En collaborant avec une autre personne et en essayant de me comprendre à travers la relation que j'ai entretenue avec elle,

j'ai découvert de nouvelles manières de me construire, de penser et d'expérimenter. Le savoir est toujours collaboratif pour moi : il se construit à travers des rencontres, des relations, et se transmet aux autres.

Appréhender le pouvoir selon le sens que lui donne Foucault (1973) m'a permis de mieux comprendre les enjeux liés aux troubles du genre de Judith Butler (1990) et ainsi d'ancrer mes réflexions et ma démarche artistique dans une perspective plus éthique et politique. À travers mes recherches sur le sujet, j'ai compris qu'il n'était pas à déconstruire puisqu'il est constamment remis en cause dans sa stabilité ontologique à travers la performance, incarnée par mon dispositif installatif.

Au cours de ce mémoire, je me suis demandée comment une recherche-crédation autoethnographique collaborative pouvait permettre de réfléchir autrement les rapports de pouvoir au sein d'une pratique artistique qui tente de représenter une personne et comment elle pourrait développer des stratégies de résistance, inhérentes aux réflexions sur le pouvoir. Il faut appréhender d'emblée la création d'une image dans son potentiel de représentation et son héritage culturel pour comprendre que nous possédons toutes un imaginaire formaté par une société hétéronormée qui agit sur nos corps et notre identité. Ce pouvoir médiatique exerce sur nous des rapports de force que l'on peut questionner grâce à notre agentivité, en tant que sujet, à travers une politique de transgression. Cependant, mon processus a démontré que la puissance d'un regard genré sur le corps est difficile à contrôler : il nous dépasse. Appréhendée comme une impossibilité de m'en défaire, comme une résistance, j'ai préféré remettre en question l'essence de l'image photographique et la mettre en lumière autrement à travers une installation qui m'a permis de renverser le voyeurisme associé à des photographies corporelles.

C'est donc tout ce voyage, ces allers-retours entre les prises de photographies, les conversations sonores auto-réflexives et l'élaboration de l'installation, qui dévoile et questionne les rapports de pouvoir présents au sein d'une démarche artistique tout en développant des stratégies de résistance. Donner à voir une image sans la révéler, explorer un corps dans sa dimension incorporelle, photographier un corps à travers des poses anti-normatives, faire entendre l'intimité sonore d'un corps spectral, créer une installation lacunaire au lieu de donner à voir des photographies, deviennent, pour moi, des actes de résistances.

Mon hypothèse première se valide ainsi à travers toutes ces stratégies de résistances, que j'ai moi-même vécu : à l'intérieur de moi, à travers les liens que j'ai tissé avec Delphine, celles qui se retrouvent au sein des tumultes de notre collaboration photographique et à travers toute ma création installative.

Finalement, pour reprendre les propos de Dahl:

I argue that methodological frameworks of collaboration and co-production of ideas can queer research conventions and contribute to a reconsideration of what counts as theoretical work, particularly with regards to femininity and its place within queer feminism.

(Dahl 2010 : 145)

La vocation politique de ma démarche méthodologique et artistique aura permis, je l'espère, d'élargir le domaine de la recherche-crédation et de proposer des manières alternatives de créer une représentation médiatique *avec* quelqu'un en explorant les conceptions souvent trop réductrices des féminités et du féminisme *queer*. Elle démontre ainsi qu'il est paradoxalement possible de représenter le corps féminin hors des standards normés de notre société : à travers la transgression, la désincarnation, la dématérialisation. Dans un même mouvement, le corps s'échappe de ses prescriptions sociétales en désertant sa corporéité.

BIBLIOGRAPHIE

Anderson, Leon. 2006. « Analytic Autoethnography ». *Journal of Contemporary Ethnography* 35 (4): 373-95.

Asselin, Olivier. 1995. « L'exposition du cinéma : fragments d'une histoire locale et globale ». Dans *L'Effet cinéma. Quand l'image raconte*, Musée d'art contemporain de Montréal, 15-20. Montréal.

Bourdieu, Pierre. 1998. *La domination masculine*. Le seuil. Paris.

Boutet, Danielle. 2018. « La création de soi par soi dans la recherche-création : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi ». *Approches inductives* 5 (1): 289-310.

Browne, Kath, et Catherine J. Nash,   d. 2010. *Queer Methods and Methodologies: Intersecting Queer Theories and Social Science Research*. Farnham, Surrey, England ; Burlington, VT: Ashgate.

Butler, Judith. 1990. *Trouble dans le genre*. Londres: Routledge.

Butler, Judith. 2002. *La vie psychique du pouvoir : l'assujettissement en théories*. Paris: Léo Scheer.

Butler, Judith. 2008. *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*.   ditions Amsterdam. Amsterdam.

Carmody, Francis J., et Gaston Bachelard. 1958. « La poétique de l'espace ». *Books Abroad* 32 (1): 41.

Champagne, Julien. 2012. « Vers un cinéma immatériel : réminiscences du cinématographique dans l'oeuvre d'Olafur Eliasson ». Montréal: Université de Montréal.

Chang, Hernandez, et Ngunjiri. 2012. *Collaborative Autoethnography*. Routledge. Londres.

Chollet, Mona. 2015. *Beauté fatale : les nouveaux visages d'une aliénation féminine*. La découverte. Paris.

Dahl, Ulrika. 2010. « Femme on femme: Reflections on collaborative methods and queer femme-inist ethnography ». Dans , 143-66.

Dahl, Ulrika. 2017. « Femmebodiment: Notes on Queer Feminine Shapes of Vulnerability ». *Feminist Theory* 18 (1): 35-53.

Dalphon, Hugo. 2016. « Dispositif scénographique immersif : pour une réorganisation de l'espace théâtral à travers une dramaturgie spatiale ». Montréal: Université de Québec    Montréal.

Dalphon, Hugo. 2017. « Corps, espace et collectivité sous l'angle de la soma-esthétique ». Atelier de création I : dans le cadre d'une recherche de praticien réflexif. Montréal.

Debord, Guy. 1956. « Théorie de la dérive ». *Les lèvres nues*, n° 9.

Deleuze, Gilles. 2003. *Pourparlers (1972-1990)*. Éditions de Minuit. Vol. 6. Paris.

Doane, Mary-Ann. 1993. « Strip-tease épistémologique (à propos de Gilda) », *CinémAction*, n° 67: 24-26.

Fassin, Didier, éd. 2013. *La question morale: une anthologie critique*. Paris: Presses Univ. de France.

Fortin, S. 2006. « Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. » Dans *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, 97-109. Québec.

Foucault, Michel. 1973. *Le Pouvoir psychiatrique*. Le Seuil. Hautes études. Paris.

Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et punir*. Gallimard. Paris.

Foucault, Michel. 1976. *La volonté de savoir : Histoire de la sexualité I*. Gallimard. Vol. 1. Paris.

Foucault, Michel. 1984. « Des espaces autres, Hétérotopies. (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967) », *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5: 46-49.

Foucault, Michel. 1994. *Dits et écrits*. Gallimard. Vol. I-IV. Paris.

Foucault, Michel . 2004. « « Des espaces autres » ». *Empan* 54 (2): 12.

Gosselin, Pierre, et Eric Le Coguiec. 2006. *La recherche-crétion. Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec. Québec.

Halberstam, J-J. 2011. *The Queer Art Of Failure*. Duke University Press. Durham.

Haraway, Donna. 1988. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14 (3): 575.

Holman Jones, Stacy, et Tony E. Adams. 2010. « Autoethnography is a Queer Method ». Dans *Queer Methods and Methodologies : intersecting Queer theories and social science research*, Routledge, 195-214. Londres.

Hoskin, Rhea Ashley. 2017. « Femme Theory: Refocusing the Intersectional Lens », 15.

Jewsiewicki, Bogumil. 2016. « Photographie, un objet du pouvoir: Les nus féminins pris par Simon Mukunday à Lubumbashi, République démocratique du Congo ». *Anthropologie et Sociétés* 40 (1): 219-50.

- Lafontaine, Eve. 2017. « La place des femmes dans le développement de la photographie documentaire au Québec (1970-1985) », 338.
- Lancri, J. 2006. « Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi ». Dans *La recherche création : Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Presses de l'Université du Québec, 9-20. Québec.
- Lapadat, Judith C. 2017. « Ethics in Autoethnography and Collaborative Autoethnography ». *Qualitative Inquiry* 23 (8): 589-603.
- Lauretis, Teresa de. 1984. *Alice Doesn't*. London: Palgrave Macmillan UK.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard. Paris.
- Milon, Alain. 2011. « La photographie comme espace de possibles : Urs Lüthi ». Dans *Le pouvoir et les images*.
- Moineau, Jean-Claude. 2016. *Queeriser l'art*. Art Book Magazine Distribution. Les presses du réel. Paris.
- Mulvey, Laura. 1993. « Plaisir visuel et cinéma narratif ». *CinémAction*, n° 67: 17-23.
- Paquin, Louis-Claude, et Cynthia Noury. 2018. « Définir la recherche-crétion ou en cartographier les pratiques ? », Découvrir (Magazine en ligne de l'ACFAS), , 12.
- Ricoeur, Paul. 2014. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil. Paris.
- Rouleau, Joëlle. 2016. « Bricolage méthodologique : autoethnographie et recherche-crétion », COMMposite, , n° 19: 94-113.
- Sastre, Alexandra. 2014. « Towards a Radical Body Positive ». *Feminist Media Studies* 14 (6): 929-43.
- Scott, Joan. 1988. « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique ». Traduit par Éléni Varikas. *Les Cahiers du GRIF* 37 (1): 125-53.
- Solomon-Godeau, Abigail. 2016. *Chair à canons : Photographie, discours, féminisme*. Textuel. Textuel photographie. Paris.
- Soulages, François. 2011. *Le pouvoir & les images*. Klincksieck. Paris.
- Visse Merel, et Niemeijer Alistair. 2016. « Autoethnography as a praxis of care – the promises and pitfalls of autoethnography as a commitment to care ». Édité par Robert E. Rinehart and Kerry Earl. *Qualitative Research Journal* 16 (3): 301-12.
- Wadbled, Nathanael. 2012. « Pour un conservatisme progressiste. Conditions et effectivité de l'action d'après Judith Butler ». *Rives méditerranéennes*, n° 41 (février): 39-55.

MÉDIAGRAPHIE

Références médiagraphiques externes :

American Foundation for the Blind. (1921)

<https://www.afb.org/>

America. (1971). *A Horse With No Name*. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=na47wMFfQCo>

Bran Van 3000. (1997). *Drinking in L.A. at 26*. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=OOsQZvsR_QI&ab_channel=FinnT-120

Organ Mood. (2019). *Verde brillante*. Youtube.

https://www.youtube.com/watch?v=X7grAMWr8eU&ab_channel=DareToCareRecords

Commission de la santé mentale du Canada (2006)

<https://www.mentalhealthcommission.ca/Francais>

National Center on Disability and Journalism (1998)

<https://ncdj.org/>

.

Références médiagraphiques de ma recherche-création :

Bande sonore de l'installation :

Blondeau, J. (2020). *Et c'est ainsi que je m'horizontalise*. Soundcloud.

<https://soundcloud.com/user-742450029/et-cest-ainsi-que-je-mhorizontalise>

Documentation visuelle de l'installation :

<https://vimeo.com/485497367>

Extraits littéraires originaux :

Locas, Delphine B. 2016. *Seuls les coyotes*. À paraître.

DOCUMENTS SPÉCIAUX

Descriptif de l'installation

Voix des conversations : **Delphine B. Locas & Juliette Blondeau**

Extraits littéraires originaux : **Delphine B. Locas**

Montage sonore : **Stéphanie Mercure**

.

et c'est ainsi que je m'horizontalise

.

Joshua tree, février 2020

Je ne veux plus rester immobile. Deux billets en main pour Los Angeles : le désert de Californie. Transgresser nos propres frontières. Se mettre à nu.

Photographier l'impensable. l'indispensable.

Partir pour l'anecdote. *Drinking in L.A. at 26*. Partir pour vivre l'espace. Repenser le corps. Réfléchir le pouvoir. C'est parfaitement insensé.

.

Le pouvoir de l'espace est aussi magnétique qu'imprévisible. Il vient trouver en nous des failles, alimente des obsessions, embrase des ardeurs. L'attraction des grands espaces nous consume à mesure que nous le construisons à travers nos fantasmes. Est-ce que le pouvoir de fascination d'un corps nu peut défier la puissance des grands espaces ? A-t-on parfois besoin de ressentir une force supérieure pour mieux appréhender notre vulnérabilité ?

Déambuler dans une zone désertique déroutante. Retrouver dans les sillons des roches, les fissures de son propre corps. Entre apothéose corporelle et architecture apocalyptique, c'est finalement l'interaction mimétique avec l'espace qui culmine.

.

Mais après avoir affronté notre corporalité, que reste-t-il à voir ?

.

.

.

Cette installation résulte d'une démarche collaborative qui explore la photographie de nu à travers une posture *féministe queer*. Les rôles habituels entre photographe et photographié.e actualisent des rapports de pouvoir encore trop souvent normés et genrés. Appréhendés de manière circulaire, ils sont ici repensés et détournés à travers une errance audio-visuelle qui donne à voir et à entendre la corporalité autrement. L'installation joue avec les propriétés formelles des codes photographiques et cinématographiques en les déconstruisant pour semer le trouble : tout en échappant à l'image, elle invite à s'y engouffrer.

.

Cette création lacunaire résiste aux écrans et à la connexion virtuelle : elle offre plutôt la possibilité d'expérimenter le corps et l'espace à travers un voyage immersif sensible : une déambulation dans un univers étrange, comme dans les entrailles d'une image, dans laquelle les représentations sont sources de fascination et de répulsion, toujours dans un entre-deux.

Dans un contexte où le toucher et la proximité sont limités, je vous propose d'explorer individuellement trois espaces qui explorent autrement l'intimité à travers la lumière et le son comme outils d'expérience sensorielle. À travers une trajectoire circulaire, vous êtes invité.e.s à sortir de la boîte, dépasser les cadres, à expérimenter votre propre corporalité, à voyager, méditer, respirer, écouter ; à prendre part à la création.

.

bonne expérimentation

.

juliette

•
Informations pratiques
•

Durée totale : 22:22 *minutes*

Accessibilité :

*Les trois espaces sont situés au sol, sur une surface plane et sont accessibles aux personnes à mobilité réduite

*La retranscription de la dimension sonore de l'expérience est également disponible

Parcours proposé :

Errance

Retranscription sonore de l'installation

ESPACE 1

Durée : 4mn45

(Un haut-parleur placé au plafond, orienté verticalement vers le sol diffuse une trame sonore monophonique)

Respirations de Delphine

Delphine B. : Hum, hum, hum, hum, hum (rythme de la chanson *The Horse With No Name* d'America)

Delphine B. : Les fredonnements deviennent : La, la, la, la-la-la, la-la-la, la, la

I've been to the desert with a horse with no name, felt good to be out of the rain. In the desert, you can't remember your name, cause there is no one for to give you no pain. La, la, la, la-la-la, la-la-la, la, la...

On the first part of the journey, My skin began to turn red, There were plants and birds and rocks and things, La, La, La, La... Made me sad to think it was dead.

Les paroles se mélangent et se mêlent aux bruits corporels de Delphine.

Fredonnements, longues respirations, chantonnements. On entend Delphine bailler, craquer ses doigts, renifler, se gratter, renifler fort, faire des bruits de bouches.

Delphine se met à boire goulûment de l'eau de manière rapide et forte. On entend l'eau gargouiller dans son ventre.

ESPACE 2

Durée : 11mn15

(Le haut-parleur principal est placé au sol dans l'espace, à vue, à la hauteur du spectateur.trice et diffuse une bande sonore monophonique, le deuxième haut-parleur monophonique secondaire est caché et placé au plafond, orienté verticalement vers le sol)

Sons de désert en arrière, pendant toute la discussion

Delphine B. : Puis j'aime tellement les photos où on dirait que je gravis le mur blanc, je veux comme passer puis voir ce qu'il y a en arrière de ce carré. Je lâche prise et je tombe du carré.

Juliette : ouais.

D : comme le carré est rien si t'es pas dedans.

J : C'est l'espace qui t'engouffre. Mais si t'es pas dedans, tu disparais aussi parce que tu es dans le noir complet. On dirait que tu tombes dans des trous. Ça donne le vertige, on sait pas d'où tu sors.

D : Exact. Quand tu y penses, t'es comme j'ai juste envie d'être un bloc, difforme ...

D&J : *rires entremêlés*

D : puis comme, pas représenter rien ... *pause* ... C'est comme si le corps n'existait quasiment plus, en tant que tel, puis il prend toute la place en même temps. Outre le corps il y avait du noir et du blanc., y'avait rien de concret dans l'image, autre que la parcelle de corps que tu vois.

Pause

D : En ce qui concerne notre rapport entre photographe et photographiée, c'était comme un *safe space*

J : Prendre des poses sans que je ne t'en impose, cadre puis trouver des formes dans le paysages

D : Tu veux tellement pas mettre de pression, tu veux pas dicter parce que justement tu veux briser ce genre de rapport de directives entre le photographe et la personne photographiée. Tés je sentais qu'il y avait trois dimensions : il y a avait toi, y'avait moi et y'avait l'image. Je sentais que c'était pas dans un but de juste prendre en photos notre corps nu, tsé moi j'avais toujours hâte de voir l'œuvre qu'il y avait derrière ça. L'image captée. Tsé même depuis le début, c'était pas en rapport d'analyse biologique ni non plus à l'extrême de deux filles, jeunes, qui se prennent en photo pour le fun, avec des photos qu'on garde en secret, puis ... J pense que dès le départ c'était aucun de ces pôles-là. C'était vraiment ... Y'avait quelque chose qui allait se créer dans cet échange-là.

J : Montrer des photos c'est intéressant, puis écrire des choses c'est intéressant mais, que ce soit de l'écriture créative ou de l'écriture qui analyse les photos, je trouve qu'il y a toujours une dimension qui manque.

D : J me pose souvent la question : est-ce que les autres ressentent cette même émotion-là parce qu'ils étaient pas là physiquement pendant cette expérimentation tsé. Nous, les images ont une signification autre parce qu'on a vécu ces moments-là, on a vécu dans cet espace-là ...

D : (haut) Mon discours est déjà automatisé.

Pause

D : J me suis jamais senti comme si j'étais complètement libre dans le choix de mes poses. Intuitif et en même temps ça l'était vraiment pas. J pense que c'était l'une des choses les plus difficiles pour moi : mais qu'est-ce que je fais avec mon corps ?

J : J me suis un peu rendue compte du rapport problématique que la société a eu dans mon corps. On est tellement habitué à voir le corps d'une certaine manière que automatiquement on va se les ré-approprier, mais on a quand même cet espèce de modèle au fond de nous qui le formate pour nous. Pour moi y'avait comme une forme de résistance de ta part, mais qui était un peu inconsciente aussi parce que tu pouvais pas faire autrement donc y'a des choses qui font parties de toi, qui sont super spontanées ... tés il y avait peut-être des poses que tu voulais pas nécessairement prendre, ou parce que t'étais consciente du fait que ça allait peut-être pas te mettre en valeur ...

D : Mais en même temps, peut-être des fois il faut accepter qu'on est juste un corps.

Pause, coup de vent.

La nudité ça veut pas dire nécessairement vulnérabilité ou ça veut pas dire soumission, ça veut pas dire ... rien.

J : C'est juste un autre état.

D : C'est sûr que le fait que nous on ait bâti une relation puis on s'est mis à l'aise, ça a neutralisé que j'sois nue. J'sentais une relation de pouvoir mais pas par rapport à toi.

J : N'empêche que c'est moi qui appuie et qui décide quand est-ce que je prends une image de toi.

D : Tsé vu que t'es le sujet, d'habitude l'attention est sur le sujet, ça te donne du pouvoir, quand t'es conscient que c'est toi qui habites le cadre, tsé oui toi tu as un rôle immense sans comment tu vas cadrer, ton angle, puis tout ça, l'aspect technique de l'argentique. Mais pour moi c'est très égal. Moi je remplis l'espace puis j'suis le sujet faque j'ai beaucoup de poids dans ce qui va se passer dans la photo mais toi aussi tu as beaucoup de poids là-dedans. Dans le fond la réponse c'est que les deux ça l' a tellement d'influence. Tsé les rapports de pouvoir c'était surtout par rapport à moi-même quand j'avais pas envie d'le faire. C'est là que je ressentais plus : je me soumetts à la situation, j'sens que je me force. C'est juste que, c'est dans ces moments-là que j'sens que je respecte pas ma notion de consentement justement.

J : hum, hum.

D : La notion de consentement change puis là t'es ... c'est comme, dans le fond en ce moment j'ai juste pas envie de montrer mon corps mais il est accessible en tout temps.

J : (haut) À qui appartiennent les photos ? Pourquoi c'est mon nom qui est sur les photos ? Tu voulais pas mettre ton nom ...

D : (haut) ouais.

J : Tu voulais garder un certain anonymat puis ça a coïncidé avec le fait que on aimait mieux les photos où on voit moins ton visage. Que ce soit justement plus un corps que le corps.

D : (haut) Tsé mon corps, en fait le corps est tellement obsolète tsé.

D : Au début t'essaie de comprendre en restant tellement collé que tu comprends rien...

D : (haut) ... puis plus que tu comprends que dans le fond mon corps est comme ...

D : ça dépend tellement de ce qui l'entoure, autant la sphère sociale, qui est symbolisée par justement l'environnement végétal. En fait j'trouve que c'est une belle conclusion parce que moi ça me rassure ...

D : (haut) ... cette réflexion-là que tsé mon corps il est tout puis il est rien en même temps ...

D : ... c'est juste un corps qui fait partie d'un écosystème.

Pause

D : C'est fou parce que j'tais comme mais je suis pas un modèle intéressant mais en même temps j'suis comme oui dans le fond je suis un modèle intéressant parce que moi aussi je subi les mêmes forces aussi, mais en même temps ...

D : (haut) ... j'tais comme non je subi peut-être pas les mêmes forces mais, tsé c'est quoi un vécu ?

D : Faque je me sentais juste comme ...

D : (haut) ... mais dans le fond j'suis pas un bon modèle ...

D : mais en même temps si on y pense, tout le monde est un bon modèle.

D : (haut) Souvent j'me suis dit que j'étais pas valable dans cette mission-là que t'avais.

D : Ce qui est vraiment injuste pour moi-même.

J : La validité elle est juste, tsé elle est super binaire, tsé soit t'es pas valable par la société ...

J : (haut) ... et tu te bats pour être valable ...

J : ... soit t'es valable par la société mais là tu te sens plus valable, en tout cas c'est toujours un combat.

D : (haut) Mon discours est déjà automatisé.

Mon discours est déjà automatisé.

Les phrases s'entremêlent et s'entrecoupent

D : Tsé quand on parle de corporalité puis de représentations du corps

J : Mais peut-être que le corps est trop puissant aussi puis il est trop sujet à plein d'interprétations ...

J : (haut) ... qu'on est obligé de passer par des moyens déviés.

D : un corps ça dégage ...

D : (haut) ... plein de connotations, qu'on peut même pas contrôler.

J : (haut) c'est ça, je peux pas les contrôler tsé...

D : Puis c'est drôle quand tu te rends compte que tu peux manipuler ton corps ... mon rapport avec mon genre est pas exagéré comme ça ...

D : (haut) ... dans la vie de tous les jours ma performance de la féminité c'est pas comme ça qu'elle se traduit faque je me sentais vraiment ...

D : ... hors de moi.

D : (haut) Tsé justement je performe mon genre à comme

D : ... 400% ...

D : (haut) ... puis c'est le shoot où je me suis le plus sentie travestie.

D : Ça me donnait tellement une allure masculine. J'suis comme oh mon dieu j'ai l'air d'un homme.

D : (haut) Je me sentais comme un peu ridicule. C'est pas naturel. Ça me fait réfléchir ...

Les sons du déserts deviennent plus intenses, plus agressifs.

D : C'est pas ma sexualité que j'expose. C'est juste de la nudité puis j'pense que tu voulais un peu défendre dans tes photos c'était justement ça tsé : la déssexualisation d'un corps. ...

D : (haut) ... parce que nous-mêmes on sexualise notre corps puis on a compris que notre corps c'était quelque chose qui provoquait. Ces photos-là devraient pas être sexualisées parce que ça l'est pas en fait.

Pause

Bruits plus doux du désert.

[extrait littéraire original de Delphine B. Locas]

Dans le désert de Mohave, il n'y a pas d'eau pour se réunir et y baigner nos corps. Tout est sec et tout veut s'enflammer. Sur la Terre douce et chaude je m'allonge.

D : (haut) En Californie, y'avait rien.

J : Aller dans un désert puis faire des photos de nu, on peut pas ne pas le faire, on est rendu là tsé. C'était tellement plus fort que nous.

J : (haut) Ça nous dépassait. Sans le savoir, tout menait à ça.

D : Yo, qu'est-ce qu'on fait ici ? C'était un moment où il fallait juste tout dédier...

D : (haut) ... à cet espace-là.

J : Comme là ...

J : (haut) ... j'étais plus impressionnée par ton corps, j'étais impressionnée par l'espace.

D : Comme c'était tellement fort. Le lieu dans lequel on était.

D : Tsé on voyait pas grand-chose, c'était une lumière crue. On avait pas de repères.

D : (haut) Y'avait pas de profondeur de champ.

J : Y'avait des grosses contraintes sur nos corps.

D : (haut) On savait pas où on se trouve dans le monde

J : (haut) Y'avait des débris partout. C'était pas un environnement safe.

J : Dans un espace, qui est vraiment pas safe.

L'ambiance sonore devient de plus en plus chaotique.

D : (haut) moi, dans l'espace, en touchant rien.

D : Des spectres ...

J : (haut) ... presque répulsifs.

J : Dans un environnement fucking toxique.

J : (haut) Être minuscule dans un immense espace.

Bruits intenses de vents.

D : (haut) Le corps se fait quasiment avalé par l'espace. Ça fait en sorte que le corps est juste un élément de la nature, que y'a quelque chose de plus grand que lui, qui a autant de beauté autant un intérêt à capter que le corps.

D : (haut) Mon discours est déjà automatisé.

Mon discours est déjà automatisé.

Mon discours est déjà automatisé.

Les tonalités des voix deviennent de plus en plus robotiques, chaotiques et résonnent dans une ambiance avec beaucoup de réverbération.

J : (haut) Ces photos n'ont pas de sens.

J : Se détacher. Des fragmentations. Le découpage.

J : (haut) L'abstraction du corps. La force de la gravité. Ça fait très aspect brûlé aussi.

J : Tes membres de corps sont comme éparpillés partout.

D : (haut) Les découpures du corps.
J : ça fait plus robot, cyborg un peu ...
D : (haut) Dracula. Monstrueux et épeurant.
D : on dirait que t'es attaché et qu'on te traîne.
D : (haut) les tentacules de poulpe. Puis on dirait que j'ai des p'tits ch'veux de bébé.
J : ça donne le vertige.
J : (haut) Ça fait monstre. Mais pas esthétique.

On entend des bruits de pas qui courent dans le sable du désert.

D : ça ressemble vraiment à des calmars.
D : (haut) Je trouve que ma peau est vraiment grise blanche.

D : (haut) ma peau ressemble quand même un peu à du marbre.
J : (haut) L'ambiance est glauque ...
D : (haut) Comme, j'ai une tête de palmier.
J : Ça me fait ressentir des choses.
D : Les coupures du corps.

Les propos deviennent incompréhensibles.

D : (haut) Jamais vide, toujours pleine.
Jamais vide, toujours pleine.
Jamais vide, toujours pleine.
Jamais vide, toujours pleine.

J : L'attraction du corps. La puissance de l'espace.
D : (haut) On dirait une carcasse d'animal dans le désert.

Rires entremêlés.

J : J'ai jamais été aussi desséchée.
J : (haut) desséchée, desséchée.

Les bruits de pas courent de plus en plus vite dans le sable du désert, jusqu'à s'arrêter.

[extrait littéraire original de Delphine B. Locas]

*D : (haut) Bien droite, je ne bouge plus, je me suis installée.
Même toi ne me fais plus interférence.
Il n'y a plus aucune place autre que la mienne ; celle au soleil.
Je ne vois pas tout mais on ne me voit jamais très bien non plus.
De toutes façons, la répétition me ressemble.
Surtout rendez-moi encore plus laide.
Être une tache dans tout ce gris.
Et surtout laissez-moi en suspens.
Et c'est ainsi, immobile ...*

Tous les ambiances sonores s'estompent

D : (haut) que je découpe la toile de fond.

Les bruits de pas dans le désert reprennent, et se poursuivent dans les haut-parleurs de l'espace 3.

ESPACE 3

Durée : 08mn03

(Deux haut-parleurs sont placés au plafond en diagonal du rectangle au sol, orientés verticalement vers le sol et diffusent deux bandes sonores monophoniques)

Les bruits de pas résonnent puis disparaissent.

Le bruit d'un gong annonce le début d'une méditation.

Toute la trame sonore est composée de sons méditatif (des respirations, des fredonnements humains) de référents au désert (le vent, les grillons, la végétation désertique, d'animaux nocturnes), de faibles sons des lignes électriques à l'abandon.

L'ambiance sonore se termine par les tintements d'un autre gong, qui met fin à la dimension sonore de l'installation.

Note additionnelle importante

Mon éthique de travail m'amène à souligner ici le consentement de toutes les personnes mentionnées (de manière textuelle, visuelle et sonore) ainsi que d'énoncer clairement l'aide de toutes les personnes qui m'ont accompagné dans ma démarche artistique.

Ainsi,

Chélanie Beaudin-Quintin

Clotilde Marchand

Vincenzo Mercedes

ont consenti à apparaître dans les photographies présentes dans le corps du mémoire.

Stéphanie Mercure a non seulement assuré toute la post-production sonore de mon documentaire *La quiete del movimento* mais a également accompli un travail sonore immense, quelques semaines seulement avant la présentation publique de l'installation. Grâce à ses compétences techniques, son regard artistique, sa minutie, sa créativité, sa rigueur et sa passion, elle a réussi à mettre en lumière toutes mes idées tout en les éclairant des siennes afin de donner à l'installation toute la dimension sonore qu'elle méritait. Je suis extrêmement heureuse et fière que son travail à mes côtés ait pu être reconnu par ses collègues de travail et lui ait permis une progression dans sa carrière personnelle. C'est la plus belle récompense qu'elle ait pu recevoir, à mes yeux. Les deux œuvres n'ayant pas été financées, je tiens à préciser que Stéphanie a accepté de travailler avec moi de manière complètement bénévole.

Clotilde Marchand, une colocataire extraordinaire qui m'a soutenu à de nombreux niveaux malgré tout le chaos qui nous entoure, m'a apporté une aide monumentale autant dans la conception que dans le montage de l'installation. C'est en ayant une confiance absolue en mon projet qu'elle a fait preuve de dévotion et de patience envers moi tout en démontrant des aptitudes insoupçonnées pour la manipulation de matériel cinématographique. Sans elle, l'installation ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui. De même, Clotilde a toujours contribué à mes idées ambitieuses (bien trop) tardives en prenant de son temps précieux, bénévolement.